

MARÍA TERESA MUÑOZ

VESTIGIOS

MOLLY EDITORIAL
Madrid 2000

® MARÍA TERESA MUÑOZ

Prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización de la autora

Diseño de portada: María Teresa Muñoz

MOLLY EDITORIAL

María Teresa Muñoz. C/ Príncipe de Vergara, 117. 28002 Madrid

ISBN: 84-922708-2-9

Dep. Legal: M-36143-1999

Impreso en España

Fotocomposición e impresión: TECNOVIC ARTE GRÁFICO, S.L.

Antonio Pérez, 8. Tel. 91 562 56 43. 28002 Madrid (España)

El título **Vestigios** es un homenaje a Jacques Derrida, que considera que todo retrato es un vestigio, una ruina. En esta colección de textos se presenta un conjunto de retratos de personajes, de episodios o acontecimientos de sus vidas o sus obras sin ningún otro propósito que mostrarlos como lo que son, vestigios de historias que sólo conocemos por sus restos. En la forma, se trata también de una conversación incompleta, en la que falta el interlocutor. Su ausencia es la razón de ser de estas notas.

ÍNDICE

A Jacques Derrida	7
Tristan Tzara	11
Anacronismos. Max Beckmann y Hannah Höch	19
Bruno Taut. El color	27
Wilhelm Worringer. Fin del Expresionismo	37
Mies van der Rohe. Haus Nolde	45
Frank Lloyd Wright. La Miniatura	55
Jaulas	65
Franz Marc	81
La Iglesia de acero de Otto Bartning	89
Los moralistas	101
Sonidos de Kandinsky	113
Erich Mendelsohn. Dunas	123
Expresionismo Dada Surrealismo	137
La Escuela de Amsterdam según Juan Daniel Fullaondo	147
Theo van Doesburg 1925	157
Expresionismo Abstracto	169
Poelzig y Mies	177
La era del Guggenheim	191
Procedencia de las ilustraciones	203
Índice onomástico	207

A JACQUES DERRIDA

Las leyes del género impondrían que la crónica de un acontecimiento, en este caso la visita de Jacques Derrida a Madrid* y sus intervenciones en varios foros universitarios, hicieran mención a todas las circunstancias, a todos los protagonistas y a todos los contenidos de las conversaciones con el Profesor Derrida. Ésta es, sin embargo, la crónica incompleta de un encuentro personal. Mucha gente podrá contar sus impresiones sobre el personaje Derrida y sobre la conversación múltiple mantenida por él con algunos de nosotros en la Escuela de Arquitectura la tarde del pasado 23 de abril, día del libro. Queda la posibilidad de una transcripción completa de la sesión, e incluso queda la posibilidad de las imágenes. Estas notas sin embargo pretenden situarse en el antes de Jacques Derrida, en la preparación de ese encuentro aunque ya nunca sea posible separarlas de él.

Una noticia indirecta, fechada en 1991, sobre la actuación del filósofo Derrida en el Museo del Louvre nos acercaba al personaje, esta vez desplazado de su ámbito natural para ocuparse del montaje de una exposición utilizando los propios fondos del Louvre. Especialista en la incompetencia, son palabras del propio filósofo reclamado para hacer algo que no sabe hacer, Derrida elige como lema el dibujo y la ceguera y titula la exposición "El dibujo es ciego". La figura del ciego, abundante en la literatura, lo es igualmente en la pintura; el ciego que ve con las manos, esas mismas manos que, según Jacques Derrida, guían el lápiz que trazará el dibujo ciego del dibujante. El dibujo es un fenómeno de ceguera porque en el momento de dibujar el dibujante no ve lo que está haciendo. Como ciertos dibujos de Rembrandt o David, seleccionados por el propio Derrida en el Louvre, también otros dibujos son ciegos y no menos lo es el dibujo de los arquitectos, aunque sobre él confluyan muchas miradas.

Dentro de la Exposición de París, se prestaba una especial atención al retrato, y al auto-retrato. Derrida asocia todo retrato, todo auto-retrato, con la ruina, el resto, el vestigio de algo que fue antes. Ruina no tanto como decadencia, sino como fragmento y que, en este sentido, sería también la condición propia de toda obra de arquitectura. La obra de arquitectura asociada directamente al nombre de su autor es esencialmente, y lo es siempre, algo que sobrevive, un resto, una ruina. Arquitectura, auto-retrato, retrato, ruina, en definitiva vestigio o fragmento que es también el único capaz de entrar en el juego propio de la De-construcción.

Los aspectos materiales de la arquitectura han sido tratados por Jacques Derrida en más de una ocasión. Por ejemplo, se ha referido a cómo, más allá del uso del cristal a lo largo de la historia de la arquitectura en casos como los ventanales góticos por los que se hacía penetrar la luz divina, se ha producido una situación nueva con la arquitectura moderna y su implantación de una cultura del cristal en la que todavía vivimos. Paul Scheerbart pensaba en los muros de cristal como una nueva cultura que habría de cambiar al hombre y Derrida se pregunta si esta cultura no podría ser también la de, en términos de Walter Benjamin, una nueva pobreza. Y si es cierto que hoy encuentra ciertos oponentes, deberíamos identificar a esos oponentes.

¿Qué significa el cristal en las obras de arquitectura? ¿Hablamos del cristal en términos ópticos y táctiles? ¿Lo hacemos en términos técnicos y materiales, económicos, urbanísticos, de relaciones sociales? El cristal significa inmediatez, pérdida de límites entre lo público y lo privado, incluso significan lo mismo algunos materiales que no son cristal pero lo parecen. A estos materiales se refirió Paul Scheerbart en su "Glasarchitektur" de 1914 y Walter Benjamin, en su obra de 1933 "Erfahrung und Armut" (Experiencia y Pobreza), dice que Scheerbart deseaba que sus conciudadanos vivieran en lugares de acuerdo con su rango, en casas con cristales móviles y deslizantes como las que construían Loos y Le Corbusier. No en vano el cristal es un material duro y liso al que nada se adhiere, también es un material frío y conciso; las cosas de cristal no tienen "aura", el cristal es enemigo del secreto. El poeta André Gide dijo una vez: Cada cosa que deseo poseer se vuelve opaca para mí. El cristal no conserva las huellas, nada ni nadie puede dejar trazas sobre él.

Jacques Derrida suscita este tema de la arquitectura de cristal en una comunicación a distancia dirigida a Peter Eisenman y que habría de substituir su propia intervención personal en una Conferencia sobre arquitectura celebrada en la Universidad de California (Irvine) en 1989. La comunicación se presenta en forma de una serie de interrogantes del filósofo al arquitecto que comienzan por el del significado de la ausencia en el discurso arquitectónico, de ahí al de la concepción del espacio sagrado sea de la religión que sea, y lo que supone la ausencia misma de Dios. Las palabras del ausente Derrida insisten en indagar la relación de la arquitectura con la voz, en su caso grabada, y la incidencia del espaciamiento del tiempo y la misma voz en la historia de la visibilidad, es decir, de la arquitectura. Finalmente, el discurso tejido en torno a la ausencia confluye en una única palabra: cristal.

Todo el pensamiento en torno a la arquitectura de cristal tiene su origen en el nombre de un no-arquitecto, Paul Scheerbart, y es aquí retomado por otros dos intelectuales ajenos a la arquitectura, sucesivamente Walter Benjamin y Jacques Derrida. No es frecuente que los arquitectos sean interrogados por los filósofos sobre el significado de sus obras o incluso de su pensamiento, más bien son los arquitectos los que recurren a modelos no-arquitectónicos para estructurar o explicar sus produccio-

nes esencialmente visuales. Por otra parte, existe una historicidad de la arquitectura de cristal que condiciona toda posición contemporánea en ese terreno.

La supervivencia de la cultura del cristal fuera del tiempo en que se originó tiene implicaciones de muchos tipos. Jacques Derrida titula un ensayo de 1977 precisamente así, “Survivre” (Sobrevivir), y en su versión inglesa (Living on) ha entrado a formar parte de un volumen recientemente publicado y que incluye intervenciones de distintos autores sobre el tema general *Crítica y De-construcción*. En este largo y complicado texto, se afirma bastante al principio que cuando un texto se cita y se vuelve a citar, sea o no sea entre comillas, uno comienza a perder pie y en ese momento desaparece cualquier línea divisoria, cualquier frontera entre ese texto y lo que está fuera de él. Esto, aplicado a los lenguajes de la arquitectura, significaría que cuando una forma o formas se citan desaparecen las fronteras entre lo que pertenece y lo que está fuera de ese lenguaje; lo mismo se aplicaría a las cuestiones materiales de la arquitectura, incluido el cristal. Es importante examinar este hecho en relación con los lenguajes históricos, pero sobre todo en relación con el lenguaje de la modernidad que hoy la mayoría de los arquitectos adoptan como modelo, sea para seguirlo sea para negarlo.

Sigue diciendo Derrida, en relación con este tema de la cita o la re-utilización de un texto, que la frase sobrevive a cualquier presencia personal; por tanto, ningún contexto resulta saturable, ninguna inflexión goza de absoluto privilegio, y ningún significado puede decidirse o fijarse en función de él. De nuevo en el ámbito de la arquitectura, esta afirmación cuestiona la primacía del contexto arquitectónico, su capacidad para evocar los significados originarios de una forma y la efectividad de los recursos de descontextualización, una de las marcas de la arquitectura del último fin de siglo.

Desvinculación del texto, o del fragmento, de su sistema originario y desvinculación también de cualquier presencia personal. Sólo con fragmentos, con restos, es posible una combinación capaz de atacar la integridad y la sincronía de la construcción, la De-construcción que Jacques Derrida concibe ante todo como puesta en cuestión del sistema y, en particular, del sistema del Estructuralismo. La De-construcción es una forma de barbarie, necesaria para destruir lo existente. Existiría, además, una historicidad de la De-construcción, un movimiento sólo posible tras la guerra y sus acontecimientos de exterminio, holocausto, Hiroshima. Hoy no podemos hablar de la vida o de la muerte de la De-construcción, como tampoco de la arquitectura de cristal o de los personajes retratados en los dibujos del Louvre, ni de la vida o la muerte de nuestros auto-retratos en forma de obras de arquitectura ya que sólo son supervivientes, vestigios, ruinas.

* Este texto hace referencia a la visita de Jacques Derrida a la Escuela de Arquitectura de Madrid el 23 de abril de 1997.

TRISTAN TZARA

Promotor y propagandista del movimiento Dada, editor, cronista y finalmente poeta, Tristan Tzara pertenece a esa estirpe de grandes teóricos, creadores e impulsores de nuevos movimientos y doctrinas que casi siempre quedan ocultos bajo el peso de sus ideas. Tendría que producirse la definitiva decadencia del Dada, su desaparición definitiva de la escena artística europea, para que Tristan Tzara pudiera manifestarse personalmente como poeta en su libro *El hombre aproximativo*, que aunque publicado en 1932 había sido escrito entre 1925 y 1930. Los diecinueve capítulos de esta pequeña obra, los temas y los recursos sintácticos empleados, pertenecen ya exclusivamente al campo de la literatura, una literatura que algunos han considerado como el límite de la frase.

Con sólo treinta años en 1926, había nacido en Rumanía en 1896, Tzara ha recorrido ya un largo camino. Ésta es la fecha en que Adolf Loos proyecta y construye una casa para él en París, hecho éste por el que Tristan Tzara figura en todas las Historias de la arquitectura moderna.

Tras la disolución del grupo dadaísta originario —Hugo Ball y Emmy Hennings, Marcel Janco, Hans Arp y el propio Tristan Tzara— éste se traslada desde Zurich a París invitado por André Breton y Francis Picabia. Tzara llega a París el 20 de enero de 1920 y es recibido como un héroe; sólo seis días después participa en una sesión Dada en la que Breton borra de una pizarra un dibujo realizado poco antes por Picabia, y Tzara, que había anunciado la lectura de un manifiesto, lee en su lugar una serie de anuncios de periódico al tiempo que sus compañeros hacían sonar campanas. Tras un viaje a Rumanía para visitar a sus padres y volver vía Italia con objeto de promover allí actividades dadaístas, de nuevo en París participa intensamente (ya con Aragon, Breton, Picabia, Ernst, etc.) en el que habría de ser brevísimo período de vigencia del Dada parisino, que se hundiría violentamente pocos meses después.

En París, el Dada prácticamente no produce obras, como había sucedido con sus homónimos de Zurich y Berlín donde se sucedieron las sesiones literarias y las exposiciones de pintores y dibujantes, sino que se concentra en una lucha de poder que desde el principio tiene como contendientes a Tristan Tzara y André Breton, éste con la colaboración de Francis Picabia. Será Picabia el primero en abandonar ruidosa y públicamente el Dada, dejando paso libre a las críticas de Breton que tacha-

ban las acciones dadaístas de estereotipadas y a una serie de escritos contra Tzara y sus amigos. Breton llega a pedir a Tzara que reconozca ser un impostor y haberse apoderado de las invenciones de otros en los momentos iniciales del propio movimiento Dada. La tensión crece y la ruptura entre ambos se produce en 1922.

Tras la ofensiva anti-Dada o mejor anti-Tzara, André Breton anuncia ese mismo año 1922 la celebración de un Congreso Internacional sobre el estado del espíritu moderno, que debería examinar los problemas del momento e incluir a todos los intelectuales destacados; pareció incluso un intento de reconciliación. Pero Tristan Tzara rechazó la invitación a participar, alegando que el Dadaísmo nada tenía que ver con la modernidad y que la idea misma de un Congreso de estas características le parecía un anacronismo. Sin Tzara, el Congreso fracasó antes de comenzar y dejó a Breton en una posición tan desairada que forzó una nueva serie de acusaciones mutuas y culminó en la necrológica de Breton *Después del Dada*, fundamentalmente una colección de reproches que Tzara no contestó, o al menos no lo hizo en los términos que hubiera exigido una actitud genuinamente dadaísta. Sin que existan muchas explicaciones al respecto, Tristan Tzara figura citado (entre otros por Luis Buñuel) como miembro del movimiento Surrealista a partir de 1929, hasta que lo abandona en 1935 por motivos políticos.

Hasta aquí una historia conocida, aunque seguramente más descarnada y comprimida en el tiempo y el espacio que otras luchas similares de poder por la hegemonía en la dirección del arte moderno. También quizá singular en lo que supone de lucha personal de Tzara contra un grupo que todavía no era tal, pero que lo sería poco después, en 1924, con el nacimiento del Surrealismo.

A partir de los acontecimientos que supusieron la desaparición del Dada en París, se dice que Tristan Tzara se decantó por el camino de la abstracción —“el Dada es la marca de la abstracción”— algo muy poco dadaísta y sobre todo sin evidencia plástica alguna de él o de otros que lo sustente. También se habla de los problemas que suscitaba su actitud puramente negativa, contradicha por su también reconocida facilidad para buscar posibles aliados en cualquier lugar y su convencimiento de la fuerza que encerraba el simple nombre Dada. Tzara publicó en todos los medios disponibles e intercambió cartas con todo aquél que siquiera parcialmente estuviera dispuesto a colaborar.

No hay muchos datos objetivos que permitan corroborar o contradecir las opiniones que hasta ahora se han vertido, en medios por otra parte bastante restringidos, sobre lo que pudo ser la personalidad de Tristan Tzara. Los testimonios son siempre indirectos; lo son los de él mismo, casi siempre cronista de hechos ajenos a él, y lo son sobre todo los datos que le tienen como destinatario, no como origen. Entre estos últimos están las cartas que le dirige Theo van Doesburg a partir de

1920. En la primera de ellas, fechada en Leiden el 6 de junio de 1920, pocos meses después de la llegada de Tzara a París, se dice:

“Mi querido señor Tzara:

Mi revista *De Stijl* es la única revista moderna que existe en los Países Bajos. Es el órgano de un movimiento extremista moderno de pintores, escultores, arquitectos, etc. El resto no son más que revistas de comerciantes de queso y jabón. Este país bajo es muy plano y sus habitantes viven todavía en un mundo bi-dimensional. Un poco de Dada sería muy necesario, uno de mis colaboradores literarios, I.K. Bonset, tiene la intención de fundar una revista dadaísta, pero le falta el dinero, el tiempo y la gente. En mi artículo sobre el Dada (un segundo artículo aparecerá dentro de poco) quiero aclarar un poco las cosas al público que está totalmente confundido por la palabrería de los periodistas. Ya descubrirá Vd. a qué especímenes me refiero. ¿Conoce a alguien que pudiera traducirlo para Vds.? Me falta el ejemplar n.º 4 de *Proverbe* ¿Podría conseguirme una copia?

Con toda mi simpatía, su
Theovandoesburg”.

En otra carta del 15 de diciembre del mismo año se dice:

“Querido señor Tzara:

¿Cómo está la temperatura del Dada? ¿Está ya muerto?
Theo van Doesburg”.

Estas cartas, escritas por Doesburg dos años antes de trasladarse él mismo a Weimar, lo son por un hombre de treinta y siete años que había fundado *De Stijl* en 1917 y se dirigen a un Tzara con sólo veinticuatro años embarcado ya en su segunda aventura Dada y al menos en su tercer país de residencia. En el campo de la arquitectura moderna, en 1920 los acontecimientos y las realizaciones más importantes estaban todavía por llegar y el año 1922, el mismo en que se celebra el Weimar el Primer Encuentro Dada (Theo y Nelly van Doesburg, Moholy-Nagy, Lissitzky, Richter, Tzara, etc.), es el de las casas Citrohan y los Inmuebles-villa de Le Corbusier y los rascacielos de cristal del Mies van der Rohe. En ese momento, Tristan Tzara ya había prácticamente consumido una carrera vertiginosa de proyectos, éxitos, fracasos y hasta retiradas ante el empuje de movimientos que habrían de suplantar el papel hegemónico asumido por él desde 1916 y que queda patente en el tono utilizado en las cartas de van Doesburg. Las cartas, sin embargo, parecían el medio más adecuado para dirigirse a un joven Tzara por parte de un no tan joven Theo van Doesburg, porque dan por supuesta una inmediatez inexistente e incluso introducen en ellas a un tercer personaje, su alter-ego dadaísta I.K. Bonset. Además, las cartas le permitían mantenerse alejado de aquél a quien solicitaba ayuda, algo

imprescindible en una personalidad tan independiente como la del holandés con respecto a otras personas y a otros grupos.

Tzara había contestado a las primeras cartas y, cuando Doesburg vuelve a escribirle en diciembre de 1920, le dice:

“Mi querido Tzara:

He recibido su amable carta de 29 de noviembre y le agradezco mucho el recorte de *El intransigente*. Cuando Vd. critica el espíritu de mi obra posterior a 1914-16, tiene razón en llamarla cubista. Pero, en el momento en que fundé *De Stijl* en 1917, todos los innovadores holandeses, incluido yo mismo, habíamos llegado más allá de los límites del cubismo. Llevo pintando dieciocho años y no temo ninguna consecuencia.

Yo soy el primero —hasta el momento— y el único en Holanda que defiende el Dada.

Un editor me ha pedido que escriba un pequeño libro sobre *El espíritu Dada* y he aceptado con gusto. En esta obra ilustrada publicaré la serie de artículos comenzada en *De Nieuwe Amsterdammer*. En la prensa oficial de los Países Bajos se publican algunas notas y artículos sobre el Dada, pero son todos traducciones de Rivière y de André Gide de artículos de las revistas francesas. Para mi libro *El espíritu Dada* desearía recibir los documentos dadaístas más recientes así como algunas fotos de sus colaboradores.

La dirección de mi amigo I.K. Bonset —dadaísta de sangre— es Utrechtsche Jaagpad 17, Leyde, Holland.

Con mis saludos para la familia Dada,

Theovandoesburg”.

En 1922, será Theo van Doesburg quien incluya a Tristan Tzara en la revista *Mecano*, su principal contribución a la difusión de los trabajos dadaístas. Tzara no sólo figura en los cuatro únicos números de *Mecano* como editor (con Ribemont-Dessaignes, Kurt Schwitters y el propio Doesburg, con I.K. Bonset como director literario), sino que incluye publicaciones en todos ellos. En el número amarillo, *Liquidation Esthetiques*; en el azul, *Les Saltinbanques y enfermés*; en el rojo, *Dada pour tous: L'Optimisme dévoilé*; y en el blanco, *Definition of Dada*. Además, la primera contribución de I.K. Bonset está dedicada a Tzara, *Babord pour tous: à Tristan Tzara*.

En París, Tristan Tzara recibe también en 1922 a Adolf Loos, que había salido de Viena tras ejercer dos años de arquitecto municipal (Ministerio de la Vivienda 1920-1922) y dimitir por diferencias en la política de construcción oficial. Entra así en escena una nueva generación, o mejor dicho vieja generación ya que Loos había nacido en Brno en 1870 y tenía entonces cincuenta y dos años. A través de Tzara,

Loos entrará en contacto con los círculos artísticos de París y conocerá a la que será más tarde su cliente, la bailarina Josephine Baker. Ella y el propio Tzara, además de su antiguo cliente el sastre vienés Knize, serán los únicos que apoyen materialmente la actividad arquitectónica de Adolf Loos en su exilio francés, que sólo duró hasta 1928 en que regresa a Viena, cinco años antes de su muerte en 1933.

La casa para Tristan Tzara en la Avenue Junot de París es una obra inevitable no sólo en la biografía de Adolf Loos sino en el conjunto de toda la arquitectura moderna y precede, por poco, al proyecto para la casa de Josephine Baker y al establecimiento Knize en París. Esta casa es uno de los edificios más enigmáticos y en consecuencia más comentados de toda la historia de la arquitectura; se habla de la división de la fachada en dos partes, de la solución al problema de la pendiente, del uso radical de la simetría, del gran hueco a la Avenue Junot que domina el frente de la casa, del interior concebido como un juego de ajedrez en el espacio, de los cortes diagonales de la entrada, etc., etc. Algunos incluso aventuran ciertas analogías entre la personalidad, las ideas, del cliente y la solución arquitectónica de Loos y se apoyan en algunas palabras de Tzara —igual que el espejo refleja las imágenes sin esfuerzo y sin preguntar por qué, el material no pertenece a nadie porque sólo es un producto físico-químico— o algún aspecto del amueblamiento de la casa como esas dos máscaras que cuelgan por encima de la escalera.

Sin que exista constancia de contactos entre ambos, Tristan Tzara y James Joyce coinciden tanto en su llegada a Zurich, alrededor de 1916, como en su traslado a París tras la guerra en 1920. Estos movimientos fueron por supuesto los de no pocos intelectuales europeos, forzados por las circunstancias excepcionales de ese momento; sin embargo, llama la atención la coincidencia casi exacta de las trayectorias de Tzara, que viene a Zurich desde Rumanía a estudiar matemáticas, y de Joyce que ya había pasado por otros lugares desde su salida de Dublín. Al parecer, nunca James Joyce participó en las actividades del Café Voltaire, ni trató directamente a ninguno de los miembros del grupo Dada durante esa etapa crucial que fueron los años anteriores a la publicación del *Ulysses* por Sylvia Beach en 1922, el 2 de febrero.

Joyce pasará casi veinte años en París, hasta 1939 en que viaja de nuevo a Zurich, por lo que no parece extraño que hubiera podido tener algún contacto con los círculos en que se movía Tristan Tzara. No hay noticias a este respecto. Joyce se manifestó siempre poco interesado en las artes plásticas, especialmente en la pintura, porque no podía entender un arte que prescindiera de las palabras. Tampoco se conoce trabajo alguno de Tristan Tzara que incluya algo siquiera relacionado lejanamente con la pintura o el dibujo, aunque apoyó y promovió a numerosos pintores y dibujantes dadaístas e incluso manifestó opiniones críticas sobre la pintura de Theo van Doesburg. Adolf Loos, otro exiliado en París, escribe en 1924 como

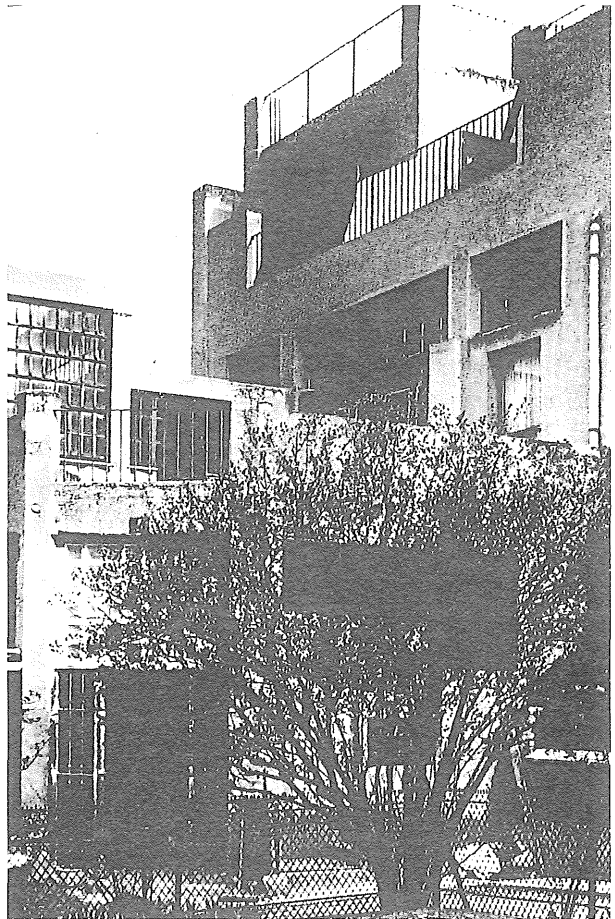
respuesta a una encuesta: “El método antiguo creó al pulcro dibujante que podía aportar algo valioso como futuro cartógrafo o litógrafo de tarjetas de visita ¿no lleva en su conciencia, en cierta manera, al arquitecto? Mientras que el verdadero arquitecto es una persona que no dibuja en absoluto, que no puede expresar con una raya su estado espiritual. Lo que él llama dibujo es un intento de hacerse entender por el operario encargado de la obra”. Adolf Loos se manifiesta así, contrario a un dibujo incapaz de expresar ideas, poco antes de realizar la casa para Tristan Tzara en 1926. Los primeros ataques de André Breton a Tristan Tzara habían comenzado con la acción de borrar un dibujo de Francis Picabia.

Los dadaístas eran todos muy aficionados a disfrazarse, comenzando por Hugo Ball cuando se presenta en el Café Voltaire con su traje metálico-cilíndrico. Pero las máscaras parece que fueron más propias de Janco que de Tzara, quien como algún otro de sus compañeros se limitó a usar un monóculo. Así es como aparece en un retrato que le hace Man Ray en 1922. Las máscaras de su casa de París seguramente no son suyas, sino de su amigo Marcel Janco que quizá puro regalárselas, como tampoco la casa es sólo suya, sino también de un desconocido inquilino que ocupa los tres primeros niveles dejándole a él las plantas altas. Se ha señalado que Loos es el primer arquitecto que de forma sistemática dibuja en los proyectos todas las plantas del edificio. Si es así, varias de las plantas de Tristan Tzara son las de la casa de alguien que no es él, uno de esos numerosos aliados-enemigos con quien tuvo que convivir durante toda su vida. En este caso convivir de manera literal.

No hay nada de excepcional en compartir un edificio con otros habitantes, que se mueven por encima o por debajo de nosotros, pero sí en la forma en que esto se produce en la llamada casa de Tristan Tzara, tal vez más innovadora y única por el tema que trata que por la forma concreta de resolverlo. Un inquilino no identificado se interpone, ocupando tres niveles, entre la entrada a la casa y las plantas reservadas al dueño propiamente dicho, con nombre. Al parecer, Tristan Tzara no podía prescindir del otro ni en su propia casa, como es la imagen de la casa (de Adolf Loos) la única que soporta la presencia obstinada de Tzara en las Historias de la arquitectura, la imagen creada por un arquitecto contrario a las imágenes, como lo fue Joyce, como lo fue Tristan Tzara mismo. Otros inquilinos y otros fantasmas acompañarán la imposible soledad dadaísta de Tristan Tzara, cada uno ocupando su correspondiente lugar.



Tristan Tzara en 1922. Fotografía de Man Ray.



Casa para Tristan Tzara en París. Vista trasera. Adolf Loos 1926-27.

ANACRONISMOS. MAX BECKMANN Y HANNAH HÖCH

En cualquier arte, los medios de regeneración deben ser externos. Casi siempre proceden de fuera del ámbito de la alta cultura y son remotos en el espacio y el tiempo. Los impulsos renovadores, cuando no de una apelación directa a la naturaleza, proceden del arte arcaico o experimental.

Arcaico es sinónimo de anticuado. El diccionario de la Academia dice que son arcaicas las voces, frases o maneras de decir anticuadas o el empleo de éstas. También dice que arcaísmo puede significar imitación de la Antigüedad. Anacronismo es, sin embargo, un término más amplio. De nuevo según el diccionario de la Academia, anacronismo es el error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió y, por extensión, incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde. Por tanto, aunque muchas veces se confunda lo anacrónico con lo pasado de moda, el matiz de error o incongruencia es más importante y extenso y seguramente más fecundo en el análisis de los procesos renovadores del arte, sea éste pintura, escultura, arquitectura, literatura o cualquier otro.

Uno de los factores que contribuyen más fuertemente a fijar la historicidad de un acontecimiento artístico, una obra, es la técnica empleada en su producción. Por esta razón, Reyner Banham considera que arquitectura y técnica son disciplinas incompatibles, ya que la técnica se mueve al margen de la permanencia de las obras arquitectónicas, con vocación de perdurar incluso las más frívolas y coyunturales. Un problema añadido sería el de la legitimidad o pertinencia de explicar una obra, arquitectónica o artística, a través de su procedimiento o su modo de producción.

Este escrito trata de explorar alguna de estas cuestiones, tomando como ejemplo a dos artistas alemanes que comienzan su actividad en las primeras décadas del siglo XX. Se trata del pintor Max Beckmann (1884-1950) y de Hannah Höch (1889-1978), que perteneció al grupo Dada y trabajó en Alemania durante toda su vida, a diferencia de Beckmann que pasó sus últimos años en los Estados Unidos. En ambos casos, los problemas del tiempo, de su época, y de la técnica artística en relación con los procesos de renovación en su campos respectivos se dan con una especial intensidad. Veamos cómo.

En sus años de exilio americano, Max Beckmann se refirió a sus propias pinturas como "un reproche a Dios por las cosas que ha hecho mal". Durante esos dieciocho años, los últimos de su vida, que pasa en los Estados Unidos, Beckmann realiza nueve trípticos y deja un décimo inacabado (en realidad, en su etapa fuera de Alemania, vía Amsterdam, New York y Saint Louis). Los trípticos son pinturas muy complejas en las que se explora el problema de la identidad; hay un gran interés por los trajes, los vestidos, y se incluyen temas y deidades mitológicas. Beckmann deja a un lado la más contemporánea crítica social de otros artistas, como Otto Dix o George Grosz, para concentrarse en los temas religiosos, los mitos, la literatura y también en la historia de Alemania, la historia de la cultura y otros temas generales.

Es importante esta precisión del pintor Beckmann sobre lo que de error hay en la creación divina, un error que él trata de poner en evidencia a través de su pintura. Con la pintura, declaró en algún otro momento, lo que busco ante todo es la objetividad.

La trayectoria de Max Beckmann como pintor está marcada, por otra parte, por la evolución de su técnica. Sus biógrafos destacan la sólida formación que el joven Beckmann tuvo como pintor, adquiriendo un gran dominio del oficio y exhibiendo desde sus primeras obras una gran perfección técnica y espectacularidad compositiva. Una muestra estaría en su *Doble retrato de Max Beckmann y Minna Beckmann-Tube* del año 1909. Es un óleo sobre lienzo en el que el pintor y su primera esposa aparecen con buenas ropas y cara de autocomplacencia. Tras su experiencia en la guerra, Beckmann dejó de pintar, sólo grababa y dibujaba los horrores que había presenciado. Abandona su técnica refinada y se ve forzado a desmontar sus primeras concepciones del arte y sus buenas maneras, para poder transmitir un nuevo mundo expresivo. En definitiva, Beckmann se ve obligado a olvidar lo aprendido, a superponer un movimiento regresivo, técnico, a un nuevo universo de expresión. Este camino puede seguirse a lo largo de sus numerosos autorretratos, se conocen hasta sesenta y seis, desde el *Autorretrato con pañuelo rojo* de 1917 hasta su *Autorretrato con cigarrillo* de 1947, tres años antes de su muerte en Nueva York.

El cambio temático, en sus años de exilio en los Estados Unidos, va también acompañado de un cambio en el modo de pintar. Beckmann comienza a emplear mucho el color negro y a dibujar sistemáticamente contornos como los empleados en las vidrieras, separando áreas espaciales de forma muy potente. También predominan el rojo y el amarillo. El espacio de los cuadros de Beckmann nada tiene que ver con el colapso cubista, es más amorfo, áreas de color en las que se van disponiendo las escenas. Hay una resistencia a crear un espacio pictórico.

En 1912, tiene lugar en las páginas de la revista *Pan 2* una polémica entre Franz Marc, fundador junto a Kandinsky de *Der Blaue Reiter*, y Max Beckmann. Éste contesta con sus *Gedanken über zeitgemässe und unzeitgemässe Kunst* (Reflexiones sobre el arte propio de su tiempo y el arte no propio de su tiempo) al escrito de Marc titulado *Die neue Malerei* (La nueva pintura). Beckmann ataca el arte decorativo, bidimensional y carente de espacio, y defiende la auténtica pintura, individual, orgánica, un mundo propio. Y sigue, la pintura se distingue por su sensualidad unida a la objetividad artística y por la realidad de los objetos representados. Por último, reclama la profundidad y gradación espacial, no sólo el trabajo de superficie, y sobre todo la fascinación por los materiales. Como consecuencia, se declara en contra de Gauguin, Matisse y Picasso, como representantes de un arte de museo etnográfico (sección asiática), y a favor de van Gogh, Cézanne, Rembrandt, Hals, Delacroix, Goya y El Greco. Franz Marc, en la misma revista, le contesta con su *Anti-Beckmann*.

Hannah Höch, cinco años más joven que Max Beckmann, fue pionera en lo que se ha llamado fotomontaje del siglo XX. Practicó esta técnica o medio artístico a lo largo de toda su vida; su último fotomontaje, realizado poco antes de su muerte, es un resumen de imágenes de su propia vida. Se disputan con ella la invención del fotomontaje los también dadaístas Raoul Hausmann y John Heartfield (antes llamado Helmut Herzfelde). Se habla, más propiamente, del descubrimiento del fotomontaje alrededor de 1919 simultáneamente por parte de Hausmann, Heartfield y Höch.

Los dadaístas berlineses, que reaccionaron en contra de la "pintura pura" expresionista, llamaron a esta nueva técnica de cortar fotografías de revistas ilustradas para pegarlas después *Klebebilder* (literalmente, pintura pegada). El mismo año 1919, Kurt Schwitters inventa su llamada *Merzmalerei* (pintura Merz), de la que dice que es una obra de arte abstracto. Merz es una composición de todos los materiales imaginables con un propósito artístico, manteniendo esencial y técnicamente un valor igual para cada uno de los materiales individuales. Merz no utiliza ni lienzo ni papel, ni tampoco colores; todos los materiales son instrumentos, herramientas. El artista crea eligiendo, dividiendo, deformando los materiales. También se usan palabras. En todos estos aspectos, Merz equivale a fotomontaje.

Hannah Höch, durante las cinco décadas que practicó este método, experimentó grandes cambios tanto formales como temáticos, desde la más acre crítica social a la fantasía surrealista o la extrema abstracción, Sólo pervive la fidelidad a una técnica.

Desde muy joven, Hannah Höch se había dedicado a las artes aplicadas, que incluían la creación de papeles pintados, bordados, textiles y diseños en cristal. En 1915, conoce a Raoul Hausmann, un emigrado checo con quien vivirá hasta 1922; ambos compartirán la aventura Dada en Berlín. A partir de ese momento, Hannah Höch mantendrá simultáneamente ambas actividades: las del grupo Dada, con sus representaciones y exposiciones colectivas, y las comerciales del diseño de bordados y encajes. Durante los diez años que median entre 1916 y 1926, los diseños creados por ella para varias revistas femeninas de la Compañía Ullstein y sus primeros experimentos abstractos estuvieron íntimamente relacionados, borrando las fronteras entre los modos tradicionalmente femeninos y masculinos de expresión artística.

Como otros dadaístas, Hannah Höch encontró en el fotomontaje una herramienta perfecta para encarnar el cuestionamiento de las normas sociales, entre ellas las que señalaban el papel de la mujer, tal como sucedió en su *Dada Panorama* y, sobre todo, en su famoso *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* de 1919-20. Ambos fueron expuestos en la Feria Dada de 1920 en Berlín. En este último fotomontaje, Hannah Höch equipara las tijeras con el cuchillo de cocina, en un gesto típicamente feminista. Muchos de sus trabajos posteriores estarán dedicados a destacar el papel de la nueva mujer.

Una serie de fotomontajes realizados entre 1925 y 1930 fue titulada colectivamente “*Museo etnográfico*”. En cada uno de estos fotomontajes, Hannah Höch utiliza fotografías de partes del cuerpo (femeninas) junto con esculturas primitivas procedentes de sociedades no occidentales. A veces siniestras, a veces cómicas, estas imágenes se convierten en comentarios sobre la complicidad de la mujer en la sociedad y el papel que se le asigna en ella. El “*Museo etnográfico*” también establece una identificación entre la mujer y lo subdesarrollado, lo extranjero y hasta lo terrible, al tiempo que se burla de los fetichismos de la moda y la conducta.

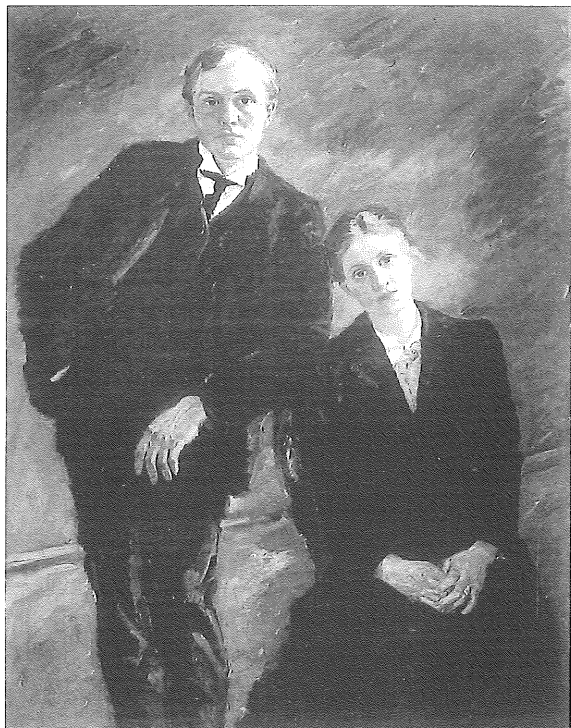
En sus obras menos conocidas, Hannah Höch traspasó la técnica del fotomontaje, incluidas sus superposiciones y deformaciones aberrantes, a la manera más tradicional de la pintura al óleo. Algunos artistas contemporáneos, consciente o inconscientemente, se han servido de este traspaso técnico de Hannah Höch, en ella seguramente poco explicado o valorado. En todo caso, esta actividad si se quiere marginal supone de nuevo un movimiento hacia atrás en la técnica, una técnica que había sido abandonada desde el comienzo por considerarse ya inservible para los nuevos propósitos y contenidos del arte propugnados por el Dada.

Los casos de Max Beckmann y Hannah Höch son emblemáticos de los problemas que plantea el deseo de regeneración artística y sus relaciones con las técnicas o medios empleados. En ambos casos, se producen movimientos hacia atrás, regresivos, en la técnica y también la permanencia de modos de hacer incluso con cambios radicales en el contenido. Por otra parte, la distinción entre pintura y artes aplicadas, defendida dramáticamente por Beckmann, contrasta con la fusión de ambos campos en la actividad de Hannah Höch, incluyendo los diseños textiles, de bordados o encajes, los más extremadamente decorativos y alejados del universo de la gran pintura.

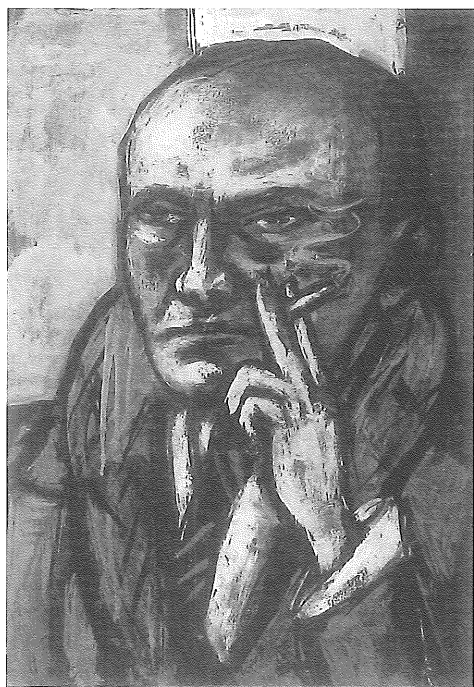
Beckmann, exiliado durante casi veinte años, trabaja al final de su vida sobre formas encerradas en densos contornos negros, volviendo sobre el concepto de vidriera que había supuesto el inicio de tantos pintores de vanguardia, entre ellos Theo van Doesburg. Convencionalmente, la tendencia a encerrar las formas o colores en territorios fuertemente delimitados se identifica en todo el arte del siglo XX como un momento inicial, arcaico, frente a las rupturas o colapsos del espacio que se producirán en los movimientos y artistas más avanzados. Por esta razón Max Beckmann, tanto por la técnica como por los temas tratados, es un artista que resulta difícil de encuadrar en su tiempo.

Por razones distintas, lo mismo es aplicable al caso de Hannah Höch, quizá sólo momentáneamente bien instalada en los dos o tres años de existencia del grupo Dada berlinés. Su persistencia en emplear la técnica del fotomontaje, un medio explícitamente anti-artístico y coyuntural, a lo largo de varias décadas y pasando por encima de los cambios radicales del arte de su tiempo, es uno de los ejemplos más claros de lo que puede ser llamado anacronismo.

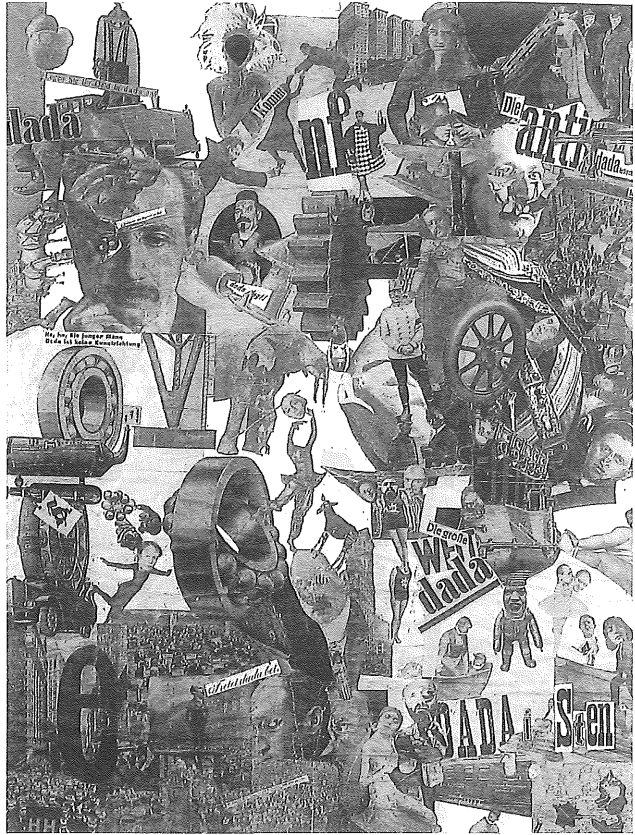
En el campo de la arquitectura, también se han detectado tintes de anacronismo en la obra del alemán Hans Poelzig, un arquitecto nacido en Berlín en 1869 y muerto en la misma ciudad en 1936. La concepción de sus primeros edificios industriales como enormes moles macizas, en unos años ya del siglo XX en que la modernidad caminaba por la senda de la desmaterialización, ha contribuido a caracterizar a Poelzig como un arquitecto tradicional, igualmente reacio a incorporar las nuevas técnicas constructivas y los nuevos materiales a sus edificios. El propio Hans Poelzig, que decía no sentirse un arquitecto del siglo XX, ha contribuido a esa caracterización regresiva, anacrónica, de su figura y de su obra. Anacronismo que se prolongará en otros importantes arquitectos contemporáneos, marcados también por este tinte de regresión. Pero ésta es otra historia para ser contada en otro momento y en otro lugar.



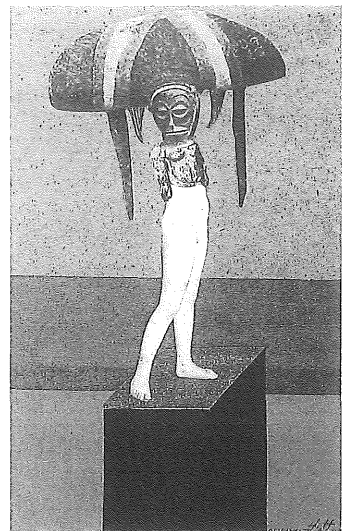
Retrato de Max Beckmann y Minna Beckmann-Tube. Max Beckmann 1909.



Autorretrato con cigarrillo. Max Beckmann 1947.



Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Hannah Höch 1919-20.



Monumento a la vanidad, de la serie Museo etnográfico. Hannah Höch 1926.

BRUNO TAUT. EL COLOR

El descubrimiento del campo de la fachada del edificio como el más idóneo para recibir toda la fuerza de sus innovaciones arquitectónicas permanece activo a través de toda la carrera de Bruno Taut, a pesar del aparente conflicto con sus proyectos más utópicos o con las exigencias de sus construcciones más funcionales. Vaciada la arquitectura de sus contenidos tradicionales, Taut tratará en sus arquitecturas de cristal de conseguir una identificación entre marco y contenido por medio de un material —el cristal— capaz de mantener la pureza y el vacío esencial de la arquitectura. La descomposición cristalográfica da lugar a una forma continua, sin fracturas, precisamente a causa de la identidad de sus múltiples cortes o reflejos. Y, cuando por razones prácticas, se ha de hacer frente a la construcción de edificios con un contenido concreto, viviendas por ejemplo, será precisamente la fachada la que permitirá explotar el trabajo superficial sobre la arquitectura sin que, precisamente por ser la fachada una expresión de la interioridad, se produzca una escisión entre los aspectos funcionales y el tratamiento artístico del edificio que para él, Bruno Taut, era el fin último.

En su primer manifiesto en favor de la arquitectura expresionista *Eine Notwendigkeit* (Una necesidad), publicado en “Der Sturm 4” en 1914, Bruno Taut habla de la necesidad de unir arquitectura, pintura y escultura, sin que esa cooperación signifique que las formas de la pintura sean sin más adaptadas a la arquitectura. Más bien, lo que sucede es que existe una construcción en la propia pintura, una idea arquitectónica del cuadro, como en el gótico o artistas como Leger o Kandinsky. Sin embargo, las funciones de la estructura son, en todo arte, muy diferentes a las del trabajo de superficie y en éste el arquitecto debe, como ya ha hecho antes el pintor, librarse de la perspectiva. Bruno Taut se refiere en este primer escrito programático también al hecho de que la estructura arquitectónica, sintética, no debe tener ningún fin práctico, incluso debe evitarse para ella toda intención social. Deberá ser, como todo gran arte es siempre, la obra de un artista individual capaz de educar al público o al menos de hacer surgir a su través los que habrán de ser sus educadores.

En 1910, cuando Bruno Taut tiene treinta años (había nacido en Königsberg en 1880 y llegado a Berlín en 1902), recibe el encargo de realizar las fachadas de dos

edificios de viviendas ya construidos en la Kottbusser Dam de Berlín. En estas fachadas, como en otra realizada casi al mismo tiempo sobre un edificio del arquitecto Arthur Vogdt, Taut llega a resultados extraordinariamente inquietos si se comparan no sólo con las construcciones académicas de ese momento sino con las realizadas a finales de siglo por Otto Wagner con las que podría haber sido comparado. Es cierto que los huecos de Bruno Taut aparecen desnudos, puntuando la fachada como los de Wagner, y que los medallones de Kolo Moser tienen su réplica en los relieves de Georg Kolbe para el edificio de Vogdt o el tratamiento diferenciado de la planta bajo cubierta en la Kottbusser Damm. Pero, además de mantener separados el plano de fachada y el relieve decorativo, los terrenos propios de la arquitectura y la pintura, Bruno Taut introduce sobre disposiciones de huecos relativamente simples fuertes vibraciones superficiales a través del uso de pequeños salientes de unos materiales sobre otros y de las carpinterías sobre el plano de fachada. Por otra parte, se ofrecen situaciones dispares en la relación de huecos semejantes con el marco mural en que aparecen: retrasado o adelantado, cóncavo o convexo, liso o rugoso. Y se incluyen elementos simples o grupos de ellos con ciertas cualidades figurativas: arcos, chaflanes, óculos, al mismo tiempo que se acusan las cualidades texturiales del muro, sobre todo en zócalos y pilastras. Así, estas primeras fachadas de Bruno Taut ponen en juego un máximo de recursos al servicio de una expresividad que más tarde, en algunos proyectos parecidos de los años veinte, se producirá mediante el enfrentamiento de la mayor simplicidad en la disposición de las ventanas con las superficies coloreadas o los trazos caligráficos de una exageradísima decoración.

A su llegada a Berlín, y así lo escribe a su hermano Max, Bruno Taut se había sentido atraído por dos mundos diversos. Le impresionó la objetividad y el sentido del orden que desprendía la estructura del hierro de los *Almacenes Wertheim* del arquitecto Alfred Messel y pudo admirar las pinturas de Arnold Böcklin, como *Die Gefilde der Seligen*, su simbolismo y poesía, su capacidad para realizar una composición espacial a base de color. Entre estos dos mundos, él mismo se siente oscilar entre pintura y arquitectura, intuyendo las posibilidades que podría abrir a la arquitectura, a su objetividad y orden esenciales, el subjetivismo y el sentimiento poético propios de la pintura y sobre todo del trabajo con el color. No tuvo que esperar mucho para materializar esta dualidad de atracciones. En el primero de los pabellones que construye en Berlín para la *Träger-Verkaufskontor* en 1910, una estructura metálica reticular de gran tamaño aloja en su interior, sin confundirse con ella, un tempietto blanco coronado por una cúpula. La confrontación literal, directa, entre la simplicidad racional de la estructura y la decoración simbólica del edificio cerrado se convierte también en el tema del *Monument des Eisens*, construido en Leipzig en

1913. Aquí, Bruno Taut se sirve de una estructura igualmente metálica para construir una torre escalonada de base octogonal coronada por una esfera dorada. La estructura es el marco de un tejido de huecos pequeños, permitiendo la existencia de un espacio interior que, si bien es en este caso de mayores dimensiones, no refleja la disposición escalonada del exterior. Tal espacio es la parte funcional del monumento, cuya contrapartida artística es la cúpula dorada.

Los deseos de Bruno Taut de realizar una arquitectura desprovista absolutamente de contenido, un objetivo prioritario del arte tal como él mismo planteará en sus escritos posteriores, se muestran ya en estas dos primeras obras. Un contenido miniaturizado y reducido a la condición de piedra preciosa engarzada en el marco de una joya en Berlín y un contenido ajeno, alienado, a la forma externa en Leipzig.

La necesidad de hacer desaparecer las barreras artificiales entre las artes, concediendo al arquitecto el papel de controlar el diseño total fue la base del programa del *Arbeitsrat für Kunst*, el Consejo de trabajadores de las artes fundado en 1918 y del que fue impulsor el propio Bruno Taut. La portada de este programa-manifiesto, firmado por más de cincuenta arquitectos y artistas, era un grabado de Max Pechstein en el que figuraban un arquitecto, un pintor y una escultora como los constructores de la nueva sociedad. Los artistas, agrupados en torno a la arquitectura, reclamaban la responsabilidad en todo lo relacionado con la educación de la sensibilidad y la apariencia sensible del mundo, desde los monumentos a los sellos o las monedas. También se pedía el reconocimiento de la naturaleza pública de toda actividad constructora, la disolución de las Academias, la libertad de educación, la vitalización de los museos y la promoción del arte. En definitiva, Taut y sus compañeros reclamaban su derecho a intervenir en las decisiones estéticas a todos los niveles y propugnaban la abolición de cualquier privilegio, al tiempo que pedían el establecimiento de colonias de artesanos y artistas y apostaban por un arte y arquitectura experimentales. Se trataba de reconstruir la totalidad del mundo artístico.

Diez años después de este manifiesto colectivo, al que seguirán los de otros grupos también impulsados por él, Bruno Taut tendrá ocasión de dedicarse extensamente a construir y, como consecuencia del final de la guerra, a construir barrios de viviendas. En uno de estos barrios, el llamado *Siedlung Onkel Tom* de Berlín (1929), lo que se propone Bruno Taut es lograr un conjunto arquitectónico animado por el color, un trabajo sobre la superficie de la arquitectura que comenzará en la disposición de los bloques en el solar y terminará en las juntas de los materiales de revestimiento, pasando por todas las escalas intermedias.

La activación superficial de la arquitectura, en el *Siedlung Onkel Tom*, se realiza sobre la base de una precisa definición de la fachada individual y de cada uno de los

elementos —ventanas y puertas— que la forman. Pero el empleo del color es el recurso más llamativo de este barrio, sobre todo en el contexto de una arquitectura moderna marcada por las superficies blancas o grises. En nombre de unas condiciones climáticas muy diferentes a las de los países mediterráneos, sobre todo las de los días tristes dice Bruno Taut, el arquitecto intenta a través de la brillantez del color imprimir mayor vitalidad y animación a unas superficies externas más o menos uniformes. La posibilidades del color para lograr efectos de proximidad o lejanía, de ensanchamiento o contracción del espacio, son traspasadas desde la pintura a un objeto arquitectónico. Color que no sólo se aplicará a las distintas secciones de los muros, sino también a los marcos de las ventanas que se convertirán así en auténticas unidades autónomas y policromadas.

A escala de conjunto, los escalonamientos de las viviendas de tres en tres en alguno de los sectores del barrio, aunque explicados por razones de orientación, sirven para presentar ya la imagen arquetípica de la fachada con vibración y profundidad que se repetirá una y otra vez. El mismo efecto de vibración ofrecen las viviendas de esquina en los bloques de las calles orientadas Norte-Sur. Pero la diferenciación más importante se hace cuando un mismo tipo de vivienda es pintado de verde en su orientación Este y de rojo en su orientación Oeste, enfrentando así un color frío a otro cálido y haciéndoles corresponder secuencias cromáticas distintas en las carpinterías: amarillo-rojo-blanco en el primer caso y blanco-amarillo-rojo en el segundo (desde el exterior hacia dentro). Sin embargo, con la colocación de todas las fachadas principales de las viviendas hacia la calle, se intenta una unificación del espacio de ésta que se hace más intenso precisamente por tener un color distinto cada uno de los lados de dicha calle, el lado verde al Este y el lado rojo al Oeste.

En cada una de las viviendas, a su vez, se produce la diferenciación entre el frente y la trasera que afecta tanto a la disposición de los huecos como al color. Éste, sin embargo, dependerá exclusivamente de la orientación, por lo que viviendas opuestas presentarán lo que podemos llamar una simetría cromático-compositiva, frentes verdes con traseras rojas contra frentes rojos con traseras verdes enfrentados en la misma calle. Además, la simetría especular por pares de viviendas en las hileras se explica no sólo como una conveniencia funcional, sino como una nueva vibración de la fachada individual, de hecho las fachadas se diseñan para dar la impresión de una fuerte tensión ya que son dos casas las que forman una unidad, partida, y los huecos se disponen siempre mirando a su réplica en simetría. Y los salientes en las cornisas, los rehundidos en los muros para alojar las bajantes, los recercados de ladrillo y sobre todo la colocación de las carpinterías sobresaliendo como un relieve del plano de fachada son otros tantos recursos que Bruno Taut utiliza para indu-

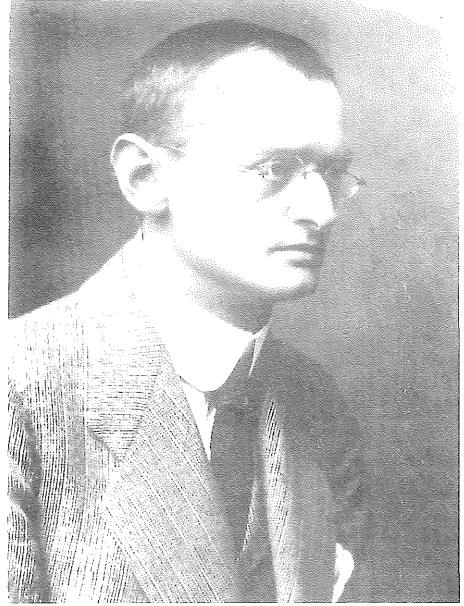
cir una acumulación de movimientos superficiales cuyo resultado es una continuidad de la forma no muy distinta a la que producían los múltiples reflejos del cristal.

Para que tal continuidad sea posible, todos los elementos que alteran la superficie externa de los edificios han de mantenerse idénticos en todos los casos, dejando paso con indiferencia a los cambios cromáticos. Sólo la identidad compositiva de la fachada individual garantiza la estabilidad de la forma, una fachada con una geometría y dimensiones estrictas que deja en libertad al arquitecto para violentarla al máximo a través del trabajo sobre la superficie. La permanencia de la fachada principal de la casa, en la que el único elemento que se mantiene inalterable es la marquesina de color rojo sobre la puerta de entrada, es el fundamento de la imagen de este conjunto residencial, uno de los más sorprendentes de todos los producidos por la arquitectura moderna.

En una de sus cartas a los demás miembros de *Die gläserne Kette*, Bruno Taut insistía en que los debates teóricos eran estimulantes cuando no existía un trabajo práctico, pero que él prefería construir. Un período intenso de contemplación y discusión podría ser útil como preparación para un futuro con mayores posibilidades constructivas. El grupo *Die gläserne Kette* se disolvió en 1920, sólo un año después de su formación, y las ideas que intercambian sus miembros se refieren tanto a cuestiones generales sobre el uso de ciertas formas —naturales, curvas, cristalinas— como a procesos constructivos concretos, como el de una casa móvil de cristal propuesto por Wenzel Hablik con todo lujo de detalles. Taut reconocía sentirse enfermo con la rutina diaria cuando no hay nada que construir, y no veía más medio para combatirla que prepararse, siendo un verdadero arquitecto imaginario, para la construcción que habría de venir. Esta construcción no sería ya la de un arquitecto individual, sino la obra de un constructor anónimo. Convenía, por tanto, que cada uno de ellos adoptara un pseudónimo para comunicarse con los demás. Y Bruno Taut, cuyo pseudónimo obviamente era “Glas”, se despedía de sus amigos con saludos de color y cristal.

El cristal, e incluso el cristal coloreado, no eran nuevos en 1914, pero las obras simultáneas de Scheerbart y Taut de ese año utilizaron el material cristalino para afirmar y poner simultáneamente en cuestión la entidad material de la arquitectura. El color, para Bruno Taut, era también una entidad material, como otros materiales de construcción, y capaz como ellos de adquirir un valor comunicativo. La construcción en color era para Taut un dogma. Sería tan imposible excluir el color del proceso constructivo como lo sería excluir los ladrillos de un muro o el hierro o el hormigón de un esqueleto estructural. El uso del color debía ser entonces tan lógico y consistente como el de los demás materiales.

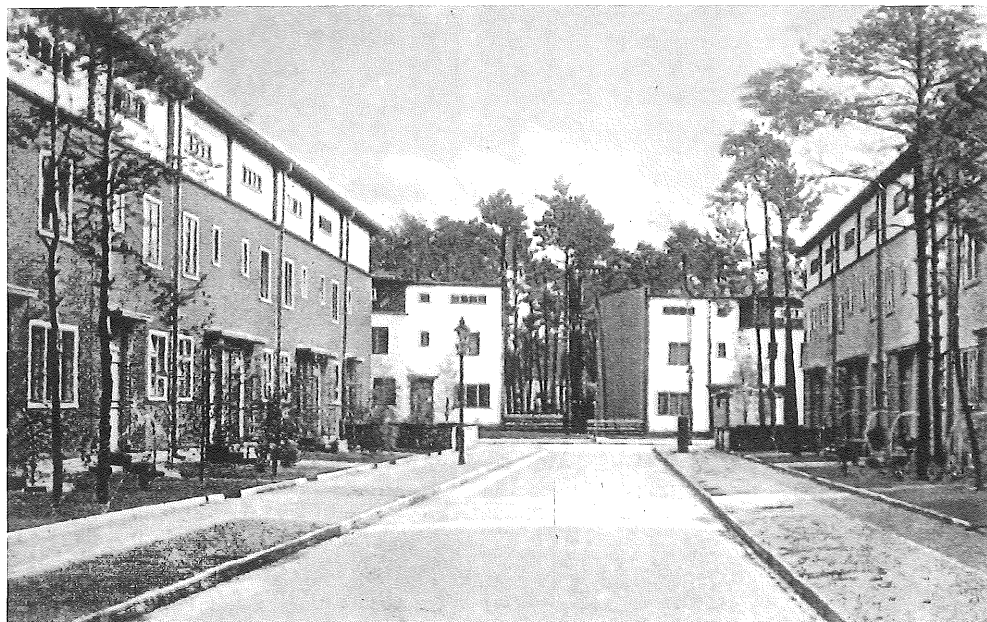
No todos los componentes de *Die gläserne Kette* compartían la visión de Bruno Taut de considerar sus actividades de arquitectos visionarios como una preparación para una actividad constructiva posterior. A Finsterlin, Goesch o Hablik les importaba menos. Taut, sin embargo, esperó siempre poner a prueba esa preparación construyendo. Así lo hizo en muchos casos. Uno de ellos, el *Onkel Tom Siedlung*, encierra todo un modo de hacer arquitectura doméstica sobre la base exclusiva de un conglomerado de elementos distintos y fuertemente caracterizados por el color. Taut comenzó por convertir el muro en fachada y dispuso todas ellas no sólo teniendo en cuenta sus relaciones mutuas, sino otros mundos que están más allá de la individualidad, mundos idénticos y a la vez profundamente alterados por condiciones tan diversas como lo son la naturaleza y la vida de los hombres.



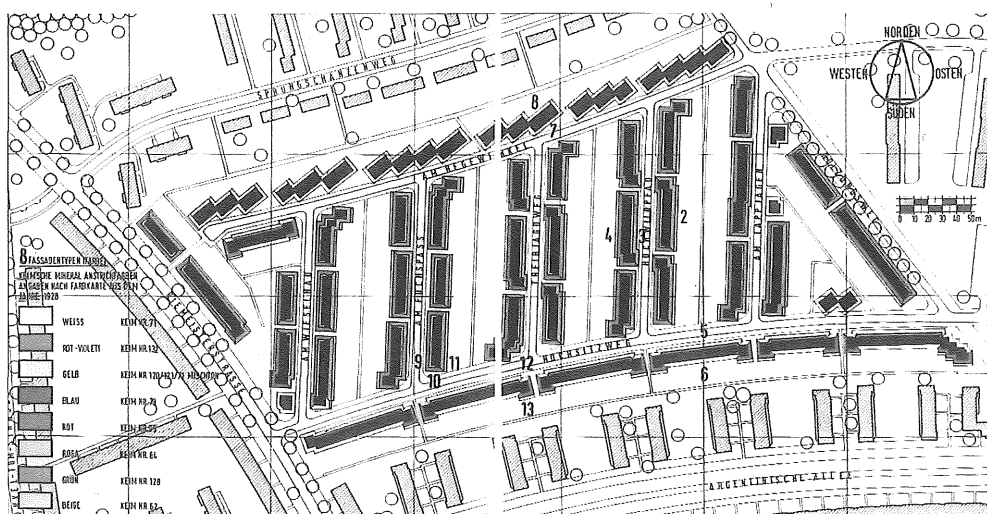
Bruno Taut en 1916.



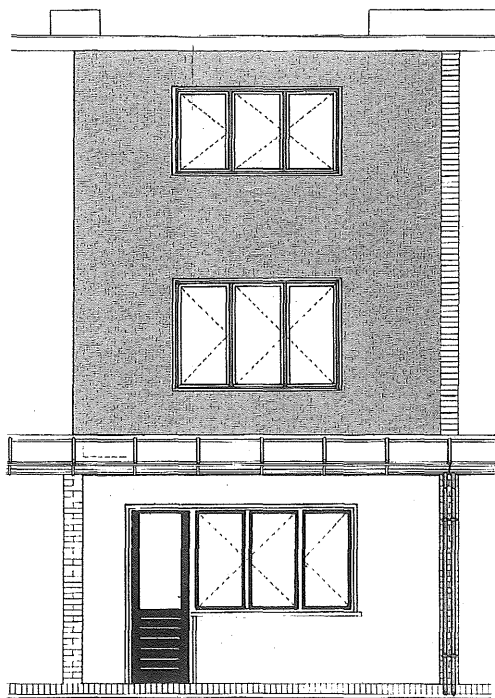
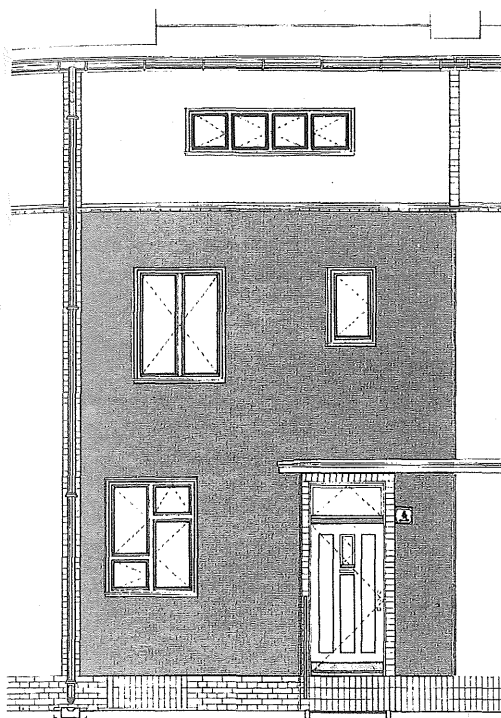
Edificio en la Kottbusser Dam de Berlín. Bruno Taut 1910-11.



Siedlung Onkel Tom, Berlin. Bruno Taut 1929.



Planta de colores del Siedlung Onkel Tom.



Fachadas de la vivienda orientada al Oeste (roja) en el Siedlung Onkel Tom.

WILHELM WORRINGER. FIN DEL EXPRESIONISMO

En contra de la *Protesta de artistas alemanes* promovida en 1911 por el pintor Carl Vinnen (1863-1922) con su *Quosque Tandem*, el historiador del arte Wilhelm Worringer (1881-1965) escribe ese mismo año su ensayo *El desarrollo histórico del Arte Moderno* dentro de una antología de textos titulada *La lucha por el arte*. En ese momento, la tesis doctoral de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* publicada en 1908, había alcanzado ya su tercera edición y se había convertido en un texto fundamental para muchos artistas alemanes que estaban buscando nuevos medios de expresión.

El discurso de Worringer en 1911 tiene como foco principal el arte primitivo. La necesidad de indagar en los modos de hacer de las gentes primitivas no se planteaba únicamente como una reacción en contra del arte dominante, y extranjero para los alemanes como denunciaba Carl Vinnen, sino en contra de todo el desarrollo anterior del arte europeo a partir del Renacimiento. El primitivismo estaba llamado a remover toda la historia del arte, todo el vasto conocimiento de las épocas pasadas había supuesto un empobrecimiento para los artistas contemporáneos y era la conciencia de ese empobrecimiento la que exigía ahora al arte lo mismo que le exigían los pueblos primitivos, que volviéra a afectar al hombre tal como entonces lo hacía.

Para ello, proponía Worringer, debemos liberarnos de la racionalización de la visión, de ese modo de ver que parece ser natural para cualquier europeo educado y que no hay posibilidad de contravenir sin ser tachado inmediatamente de tonto. Hay que forzar ese modo primitivo de mirar que no está perturbado ni por el conocimiento ni por la experiencia. Es necesario impulsar el simbolismo al corazón mismo del arte, evitando la dualidad entre forma y contenido, en definitiva, hay que volver a un arte primitivo de la mirada como único medio para hacer frente a los efectos elementales del arte.

El retorno a etapas anteriores, más elementales, del arte o la apelación a la fuerza creativa concentrada en las reservas del pasado no es nada nuevo para cualquiera que piense en términos históricos, y así lo reconoce Worringer en este texto. Pero ahora, a comienzos del siglo XX, el primitivismo se reclama como un necesario movimiento del péndulo que ha ido demasiado lejos en la otra dirección, sin que esto

signifique que este posible primitivismo moderno deba ser la última palabra, ya que el péndulo nunca se detiene en una posición extrema. El primitivismo debe ser ante todo un aire fresco, profundo y duradero, antes de que la decisiva palabra del futuro del arte sea pronunciada.

En esta primera parte del ensayo, Wilhelm Worringer plantea su defensa del primitivismo con una cierta provisionalidad. Se trata de un simple medio para librar al arte europeo de sus vicios, de sus errores, de su excesiva dependencia de la visión, del conocimiento y de una educación convencional. Una mera puesta entre paréntesis, como propugnaba la fenomenología, para un conocimiento más profundo de la realidad y un contacto con las esencias, en este caso del arte. También reconoce Worringer que el arte se desarrolla por medio de un movimiento pendular donde son más fáciles de reconocer y de controlar las posiciones extremas que el punto medio de equilibrio, que quizá se alcance en el futuro pero que no interesa tanto como ese momento regenerativo que se intenta impulsar a través de una nueva mirada al arte primitivo.

Más allá de las polémicas sobre la superioridad de unos artes nacionales sobre otros, y aquí Worringer descalifica expresamente las tesis de Vinnen, lo cierto es que muchos artistas como los que se llamaban expresionistas habían desarrollado una nueva sensibilidad hacia los momentos más primitivos del arte y habían dejado claro que las cualidades estilísticas de lo primitivo no están determinadas por una falta de destreza técnica sino por una concepción diferente del propósito artístico, un propósito basado en conceptos elementales que el hombre contemporáneo es incapaz de concebir. Únicamente llegamos a vislumbrar que existe en ese arte un mayor grado de tensión en la voluntad de expresión artística e incluso apreciamos que la diferencia entre nuestros logros artísticos y los de los pueblos primitivos no son únicamente de grado, sino de clase. Y en esta diferencia se incluye ese fundamental sentido de lo inevitable que desprende toda obra.

En el terreno de las ideas estéticas, Worringer sigue aquí la dirección marcada por Alois Riegl y su concepto de voluntad artística o *Kunstwollen*, en su obra *Stilfragen* de 1893, por encima de los condicionantes técnicos o materiales de la propia actividad del artista. Sin embargo, al final del texto, cambia bruscamente de tono para abordar un tema concreto que también se había planteado en la *Protesta* de Carl Vinnen cuando reprochaba a los directores de los museos invertir en arte extranjero relegando a los artistas alemanes. Worringer se pregunta si deberían los directores de los museos comprar simplemente buenos cuadros, es decir, buenos según el gusto general o deberían sacrificar esa relativa seguridad en favor de algo que pudiera ser históricamente significativo, pero todavía no sancionado por el gusto de la mayoría.

La cuestión no sólo afecta a los museos, sino también a otras instituciones que han de optar por mantener ese carácter saturado de cultura con la mirada vuelta hacia atrás o tratar de cambiar al ritmo de los tiempos y hacer de esta especie de invernaderos artísticos lugares de vida. En definitiva, ¿deberían únicamente registrar la historia o hacer la historia?

Ante el dilema que él mismo presenta, Wilhelm Worringer se decanta decididamente del lado del experimento, con independencia de si alcanza un buen resultado o es simplemente una pérdida de energía. En todo caso, habría sido una pieza valiosa con la capacidad de acumular la fuerza de su tiempo y de animar cualquier colección de arte. Por eso merecen un lugar en los museos y, si no en una posición superior, sí al menos igual a la de aquellos productos artísticos no problemáticos que reflejan el carácter dominante de una época, forzando a otros tal vez mejores y más bellos al silencio. Incluso los experimentos fallidos poseen un valor esencial y un sentido histórico. La ley de la compensación, del péndulo, se impone otra vez.

Un año después que Worringer y Vinnen, en 1912, Paul Ferdinand Schmidt escribe en su ensayo titulado *Los expresionistas* una defensa del movimiento, del que trata de identificar algunos de sus rasgos distintivos. Aunque, para Schmidt, el Expresionismo no pueda reducirse a una fórmula, sí detecta el hecho de que todos los artistas expresionistas trabajan habiendo dejado a un lado la necesidad de ser correctos. El nombre común de estos artistas es la incertidumbre y sus obras poseen la poderosa configuración propia de la verdad. En este punto, la línea del discurso de Schmidt se aproxima a la seguida por Worringer en su defensa del primitivismo y su papel en la búsqueda de una nueva expresión artística.

Sigue diciendo Schmidt que ver correctamente ya significa otra cosa, no se trata de una comparación con la realidad sino de empujar a una percepción de la realidad con tal pureza e intensidad que los medios se vuelvan convincentes. En pintura, el color se hace fundamental y los valores asociativos del color son los primeros que se manifiestan, mostrando que la espiritualidad puede derivar directamente de la propia pintura. Un fervor pictórico, insiste, ha reemplazado a la naturaleza. Y el arte es de nuevo ejercitar el antiguo derecho a extraer sus obras de la naturaleza de acuerdo con unas leyes superiores. El impulso expresionista afecta a artistas de diversos países y también a varias ramas del arte. La poesía se aleja del naturalismo y la arquitectura evoluciona hacia una mayor simplicidad y hacia lo orgánico.

Con respecto a Worringer, Schmidt pone el acento en los artistas individuales y sus producciones e incluso reconoce al movimiento expresionista una entidad basada precisamente en las cualidades comunes de estos artistas. Pero ambos coinciden en considerar fundamental el campo de la visión y en valorar la fuerza y

la verdad por encima de las normas de una cultura o educación artística garantía de corrección. Además, ven en los nuevos modos del arte un movimiento renovador, necesario, destructivo, experimental, con el valor de incertidumbre que implica cualquier experimento. Pero Schmidt añade ciertas referencias a los valores específicos de la pintura, incluso al color, que le llevan a hablar de la existencia en el arte expresionista de un fervor pictórico, de una explosión plástica, del dominio de la forma.

La cantidad de obras de artistas vinculados al movimiento expresionista que se habían producido antes de 1912 era ya más que suficiente para sustentar la fuerza del Expresionismo especialmente en el terreno de la pintura. Los grupos *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter* ya se habían formado y muchos de sus miembros se vieron posteriormente involucrados en la guerra. Otros artistas, escritores, escultores, arquitectos o directores de cine también habían iniciado sus actividades antes de la guerra con resultados sobresalientes en sus campos respectivos. En arquitectura, por ejemplo, Bruno Taut construye su famoso pabellón de cristal en Colonia en 1914, el mismo año en que Paul Scheerbart publica su obra *Glasarchitektur*. Pero efectivamente, como señala Schmidt, la presencia de la pintura era abrumadora y en esos primeros años diez se producen gran parte de los mejores cuadros de Kirchner, Heckel, Pechstein, Mueller, Nolde, Marc, Kandinsky, Macke o Beckmann. Los más dibujantes Otto Dix y George Grosz serán algo posteriores, haciendo coincidir sus más importantes trabajos precisamente con los años de la guerra.

Y hacia 1920, cuando se produce el final de la guerra, Wilhelm Worringer había llegado ya al convencimiento de que el Expresionismo, que había sido la gran esperanza de renovación, no iba a ser el catalizador de la nueva época espiritual que él mismo había profetizado. Así lo explicó en varias de sus conferencias, como en la pronunciada en la Sociedad Goethe de Munich en octubre de ese mismo año 1920. Para Worringer, el Expresionismo había perdido su vinculación con los problemas más profundos del hombre y la comunidad y había quedado reducido a una serie de gestos vacíos. Y decía esto precisamente en un momento en que las brutales experiencias vividas durante la guerra habían cambiado radicalmente la vida y los modos de hacer de muchos artistas, creando en la propia sociedad un sentimiento de horror y desesperación en sintonía con el clima que el Expresionismo había avanzado.

Las relaciones anteriormente establecidas entre el Expresionismo y el Gótico, el Barroco o el arte primitivo habían dejado de tener relevancia. El Expresionismo ya no tenía su origen en las necesidades metafísicas, que son la fuente de todo arte, lo que significaba su decadencia. Relacionando ahora la vaciedad del nuevo arte con el pesimismo expresado por Oswald Spengler en su obra de 1918 *Der Untergang des Abendlandes*, Worringer culpa a las galerías de arte de la degeneración del

Expresionismo, identificado con la pintura, y su conversión en pura decoración de paredes o caligrafía artística a la moda. Y en su escrito de 1921 *Cuestiones actuales del arte* abandona definitivamente su apuesta por el Expresionismo y se pone del lado de la filosofía, la historia y la crítica cultural, e incluso de la ciencia, como herederas del compromiso abandonado por el arte pictórico. Sólo estas actividades más puramente intelectuales, no contaminadas por los excesos de la forma, podrían llamarse propiamente expresionistas. En este momento, nada queda de su antiguo entusiasmo por los experimentos formales, por la mirada directa al margen de la cultura o la educación. El fervor pictórico tan ensalzado por Schmidt se volvía en contra del propio movimiento expresionista.

Insistiendo en el título de su ensayo, Worringer dice que, al comenzar la década de los años veinte, sólo hay una cuestión fundamental en el arte, la crisis del Expresionismo, más aún, el fin del Expresionismo. Y la crisis del Expresionismo supone algo más que la crisis de un movimiento artístico, porque lo que está en juego es la propia existencia espiritual del hombre.

Las causas del fracaso expresionista estarían en haber buscado su legitimidad, más que en la lógica, en la vitalidad del arte. Y, al desaparecer esta vitalidad, aunque no su lógica, el Expresionismo habría dejado a su alrededor un campo desierto, yermo, incapaz de proporcionar elementos nutritivos a una planta que lanza en vano sus ramas y sus raíces alrededor. El vacío circundante es el que hace al Expresionismo gesticular como un fantasma, con ademanes carentes de sentido y un hueco sentido de futilidad. El Expresionismo queda así reducido a un gesto de catástrofe y desesperación. Hasta aquí el diagnóstico de Wilhelm Worringer, que no hace sino reconocer unas cualidades al movimiento expresionista que, con el paso del tiempo, se han tornado de algo positivo y vitalizador en algo vacío y desesperadamente estéril. No ha cambiado lo que se ve, cambia el signo que se pone delante de ello. Ahora es pura negatividad.

Pero Worringer todavía continúa haciendo precisiones, esta vez marcando la diferencia entre el estímulo y la verdadera creación artística. Dice que es cierto que el Gótico, el Barroco y el arte primitivo se han acercado a nosotros y se han revelado como nunca antes lo habrían hecho, pero a medida que se nos hacían más próximos como observadores, se nos hacían más elusivos como creadores. Lo único que queda vivo en el arte es la pintura de cuadros, pura decoración de paredes, el Expresionismo se ha vuelto caligráfico y superficial. Lo que parecía un nuevo ímpetu liberador de un intelectualismo exhausto, que apostaba por una mayor simplicidad e ingenuidad, no ha tenido más resultado que un desarrollo decorativo y un mayor refinamiento en la técnica o la artesanía. Es una caligrafía de la moda y el núcleo ha desaparecido en ese proceso de exteriorización caligráfica. Queda el juego de caparazones, las conchas, los vacíos del Expresionismo.

No es ésta una denuncia de personas, sino de hechos, Son los propios expresionistas los que más sufren en su soledad y de un modo que no es posible explicar a quien no lo sienta. La angustia está en la creación de un arte al mismo tiempo que se percibe su inutilidad, concluye Worringer.

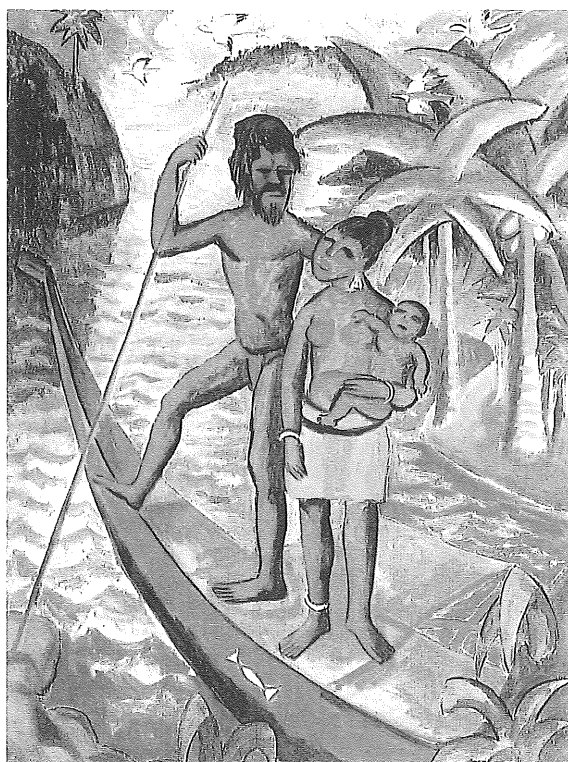
Si no es en el campo de la forma, de la pura visibilidad, de la pintura en definitiva, el logro creativo de esta época habrá que buscarlo en otro lugar. Worringer abandona ese territorio baldío para proponer que si antes podíamos visualizar la esencia a través del arte, participemos ahora directamente en ella a través del pensamiento, porque la sublimación de nuestra sensualidad creativa en un mero pensamiento puede ser el estado que mejor corresponda a la decadencia de Occidente. No se trata simplemente de lanzar una idea iconoclasta, se trata de permitir al arte que respire durante algún tiempo, una pausa para poder reconsiderar sus posibilidades vitales.

La ley de la conservación de la energía también se aplica al campo del arte. Wilhelm Worringer en 1921, cuando tantos cambios y experimentos artísticos están todavía por venir, aconseja no insistir en la búsqueda de un estilo en la pintura y dejar vivir al arte en la forma sublimada de un estilo de pensamiento. Y aconseja no despreciar el hecho de haber encontrado un nuevo modo de vida para la pintura, quizá para todo el arte, en las formas de nuestra mente.

Un radical golpe de supresión de toda forma visual debería acabar con el dominio hegemónico y abrumador de las formas de la pintura expresionista, incluso un arquitecto como Bruno Taut sintió vacilar su vocación ante la fuerza de los cuadros de Arnold Böcklin. Otra vez el movimiento de péndulo que, si como recordaba Worringer nunca se detiene en la posición extrema, mucho menos lo hace, para un temperamento expresionista, en el punto medio de equilibrio. Y la historia vuelve a empezar.



El Paraíso perdido. Emil Nolde 1921.



Tríptico-Palau (fragmento). Max Pechstein 1917.

MIES VAN DER ROHE. HAUS NOLDE

Emil Nolde, pintor alemán nacido en 1867 y que perteneció al grupo *Die Brücke* un año y medio a partir de 1906, renuncia a construir la casa que había encargado a Mies van der Rohe en julio de 1929. Así lo anuncia a su amigo Hans Fehr en una carta, en la que también le dice que con esta decisión está enterrando un ideal. Antes que a Mies, Nolde había encargado el proyecto a Edmund Schueler en 1928. El contacto con Mies van der Rohe se produce a través de una bailarina, Mary Wigman, que había estudiado con Ada Mies antes de la guerra. El primer encuentro entre cliente y arquitecto se produce en enero de 1929, todos estos hechos están recogidos en las cartas y telegramas, con información precisa sobre fechas y dinero, que se conservan en los archivos del MoMA de Nueva York.

El verdadero nombre de Emil Nolde era Emil Hansen, Nolde era el nombre de su lugar de nacimiento y él lo adoptará más tarde. Vive en Berlín, viaja por todo el mundo y, en 1926, se traslada a Seebüll donde vivirá hasta su muerte en 1956. Ni Mies ni ningún otro arquitecto construirá la casa y estudio que debería haber ocupado un solar irregular de esquina, con una superficie de alrededor de 1.600 metros cuadrados, con calles en los lados Sur y Este, las llamadas Am Erlenbusch y Sachs-Allee de Berlín.

Como otros pintores expresionistas, Nolde trabaja intensamente durante la primera década del siglo XX, pero su momento culminante lo alcanzará hacia 1910. Ese mismo año Alfred Kubin habla de Emil Nolde a Kandinsky en una carta y de la misma fecha son sus famosas series de grabados o paisajes. Las pinturas religiosas como *Pfingsten* (Pentecostés) o *Verspottung Christi* (Burlándose de Cristo) son de 1909, estos temas habían entrado en la pintura de Nolde a partir de su estancia en París en 1904. Hay también un autorretrato de 1908. Se dice que las innovaciones estilísticas de Emil Nolde cesan en 1911. A partir de entonces, se mantiene fiel a sus motivos, paisajes marítimos, retratos, escenas religiosas y acuarelas de flores y paisajes. Como la mayoría de sus compañeros, Nolde fue considerado en los años treinta un artista degenerado.

El también pintor August Macke escribe a Herwarth Walden, editor de *Der Sturm*, sobre una exposición colectiva que habría de celebrarse en 1913 en Berlín. De todos los artistas mencionados, sólo se refiere a Nolde con un signo de interro-

gación, preguntándose si existe algún rechazo por su parte a exponer en esa ciudad. La mayor parte de las menciones a Emil Nolde se producen en el contexto colectivo de los pintores expresionistas, como cuando Gustav F. Hartlaub, historiador del arte y director de la Bremen Kunsthalle, se refiere al primitivismo consciente de muchos de estos artistas como intento de huir del aspecto externo del objeto y reemplazarlo por un símbolo espiritual. Dice Hartlaub que si un Nolde elige marionetas o máscaras como fundamento estilístico, como una especie de ABC de su lenguaje formal, y si Klee o Grosz eligen los dibujos de los niños y otros toman como modelos las esculturas de los negros, no es porque esto suponga una fantasía consciente o un arcaísmo, sino por la imposibilidad de hacer cualquier otra cosa. También Hartlaub, en 1920, reconoce que el lenguaje del grabado ha influido en la forma de expresión de la pintura. Ciertos rasgos, como el carácter plano y las formas angulosas, pasaron de aquél a ésta y los artistas del grupo *Die Brücke* (Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff) además de Nolde elevaron el arte en blanco y negro al nivel del lenguaje directo, simbólico y gestual, propio de la agitación interior.

En el momento en que Mies van der Rohe recibe el encargo de proyectar la casa de Emil Nolde en Berlín, en 1929 una fecha significativa en la carrera del propio Mies y de toda la arquitectura moderna, la actividad de Nolde como pintor estaba en un momento oscuro, sin especial relevancia ni pública ni creativa. Sin embargo, la casa se plantea como una casa-estudio de pintor sin separación física entre ambas actividades. De hecho, el estudio de Nolde se integra en el conjunto de la vivienda como cualquier otra de las habitaciones.

Una decisión tomada desde el comienzo, al parecer de acuerdo entre cliente y arquitecto, marca las características de esta obra de Mies van der Rohe, no muy valorada por haber quedado reducida a la condición de proyecto no construido y por suponer una transición entre las obras maestras de Barcelona, Berlín y Brno. La *Haus Nolde* no pasa de un desarrollo embrionario y en consecuencia cubre simplemente una etapa en el camino desde las primeras viviendas modernas de Mies hacia sus últimos trabajos europeos en el campo de la arquitectura residencial, las casas-patio. La decisión que toman de acuerdo el cliente Nolde y el arquitecto Mies es que la casa habría de tener una sola planta.

Los primeros dos planos conteniendo los alzados de los cuatro lados de la casa acompañan, en abril de 1929, a un documento firmado por Mies van der Rohe solicitando a las autoridades locales una ampliación en la superficie de ocupación del solar, con la garantía de Emil Nolde de no construir nunca otro piso sobre el edificio de una sola planta. Este problema de la ocupación excesiva del solar, junto con otros derivados de él como son las distancias a los linderos, fue el primero en reflejarse en los planos de Mies y en las sucesivas versiones de la planta, éste mueve la

construcción medio metro hacia el Este del solar para buscar la posición óptima, sin modificar ninguna otra cosa. Es evidente, a la vista de los dibujos, que la complicación organizativa no sólo afectaba al propio edificio, sino a los espacios exteriores de una parcela de no muy grandes dimensiones y geometría irregular.

Mies dirige las primeras etapas de la *Haus Nolde* por dos caminos independientes. En primer lugar, trabaja sobre la organización de una planta que al comienzo no es más que una aglomeración desordenada de habitaciones, y que evolucionará hacia una ordenación más rígida y regular. La definición y distribución de los rectángulos habitables se hace como un trabajo sobre el plano, igual que la acomodación de este conglomerado de rectángulos dentro de la superficie trapezoidal de la parcela, el trabajo de un pintor que intenta definir y ubicar sus formas dentro del marco que habrá de contenerlas. Es significativo que en los dibujos preliminares, aunque en esta casa todos los dibujos son preliminares, no aparezca la estructura de pilares de acero, lo hará después cuando también se introduzca una disciplina dimensional a través de una cuadrícula de cinco metros. Tampoco había representado Mies la estructura de pilares en su segundo rascacielos de cristal, en 1922, limitándose a dibujar los contornos curvos de la planta.

En segundo lugar, el primero si se atiende a la fecha que figura en los planos, Mies define los alzados de la casa, cada uno de sus cuatro lados y que coinciden con las orientaciones principales. A través de ellos se produce la cualificación arquitectónica de las distintas habitaciones y también se define el espacio habitable, que se desarrolla con una altura uniforme. Las fachadas, fundamentales en esta *Haus Nolde*, no sirven en absoluto para dar una imagen del edificio, de hecho es imposible con los documentos que existen hacernos siquiera una idea de cómo podría ser esa casa incluso con un gran esfuerzo intelectual. Los alzados no sirven más que para situar los huecos, generalmente un solo hueco, en el muro que los contiene y posteriormente para definir las divisiones regulares de esos huecos. El sistema constructivo a base de muros y pilares de acero, con arriostramientos bajo el suelo y anclajes de las vigas bajo el techo plano, garantiza la uniformidad exterior e interior de las paredes y el desarrollo del espacio sin problemas. En las versiones sucesivas, las ventanas sólo cambian ligeramente de posición para adaptarse a las exigencias de la estructura y de tamaño para hacerlo a la división en dos o tres hojas de tamaño uniforme.

Con respecto a su casi contemporáneo Pabellón de Barcelona, la *Haus Nolde* ofrece algunas mejoras constructivas, desaparece en ella la cubierta en voladizo y la apertura al exterior de la estructura de pilares metálicos, domina el bloque macizo a pesar de las superficies de cristal que se proponen en las zonas de estancia al Sur. Pero su mayor singularidad, en el contexto de la arquitectura residencial de ese

momento, es sin duda su desarrollo en una sola planta. El edificio se expande incluso más de lo posible dentro de sus límites, no hay posibilidad alguna de imagen unitaria y sólo los huecos, legibles desde el interior, dan alguna clave arquitectónica. No se conocen a este respecto las opiniones del cliente, Emil Nolde, ni si estuvo satisfecho con el resultado conseguido por Mies van der Rohe y al que renuncia sin explicaciones.

Las distintas áreas de la casa están marcadas por el modo en que se utilizan en ellas las superficies de cristal. Es de cristal la entrada principal, situada en el ángulo de las dos alas que forman la L de la planta, retrasada formando un porche en el que incluso se insinúa un doble acristalamiento. Dentro de la casa, un muro de cristal separa el vestíbulo de una gran sala de más de cien metros cuadrados que se comunica, a su vez mediante una puerta de cristal, con la sala de estar limitada por un estrechísimo invernadero. Los huecos de ventana más convencionales, abiertos sobre los muros, corresponden al área de servicio. Estos huecos alcanzan toda la altura hasta la cubierta, sin dinteles, pero sólo éstos comienzan a partir de un antepecho, mientras que el resto se abren desde el suelo. También la entrada de servicio es de cristal.

Existe un espacio de transición con dos puertas, quizá un almacén, para comunicar el estudio del pintor Nolde con el resto de la casa. En este estudio, donde los muros podrían ser necesarios para colgar o apoyar cuadros, la luz habría de llegar a través del techo, aunque no existe indicación precisa sobre estos posibles lucernarios en los planos de proyecto.

El lado Norte, con la excepción de las dos entradas, es totalmente cerrado. Lo mismo sucede con el lado Este, aunque un retranqueo permite abrir una ventana al Sur. La pared Oeste, necesaria como protección visual de la parcela vecina, permite a su vez la existencia de la gran ventana del dormitorio, distinta en las sucesivas versiones del proyecto, que sería imposible sin esta pared por su excesiva proximidad al límite Oeste. La visión fragmentada de la casa desde el exterior, que se manifiesta en un proyecto basado en cuatro alzados independientes, se hace todavía más acusada por la proximidad del contorno del edificio al perímetro de la parcela que lo encierra.

El modo de concebir los alzados en esta *Haus Nolde* tiene continuidad en proyectos posteriores de Mies van der Rohe, como los de las casas *Hubbe* y *Lange*. Pero a partir de 1932, con el proyecto para la casa *Gericke*, cesan los documentos sobre la actividad de Mies en el campo de la arquitectura doméstica. Sólo reaparecerán con el encargo de la *Resor House*, su primer proyecto americano, en 1933. Las referencias a estos años intermedios son por tanto inciertas, parciales y difusas, lo que afecta también a los comienzos de las casas-patio.

La llamada *Haus in den Bergen*, fechada en 1934, es supuestamente el proyecto de una casa para el propio arquitecto en el Tirol, Austria, por lo que sería la segunda, o la tercera según los distintos autores, casa proyectada y nunca construida para él. El proyecto en este caso tampoco pasa de las etapas iniciales, existen pequeños croquis mostrando la casa desde distintos ángulos y un gran dibujo en perspectiva a carbón. Se trata de una casa baja que se extiende al pie de una montaña con una estructura masiva de esquina, en forma de L, mirando hacia el valle desde un patio que regulariza la pendiente. Totalmente carentes de ventanas, los muros se extienden en dos direcciones ortogonales para encerrar una plataforma-terrazza formada por piedras irregulares, atendiendo al paisaje montañoso en que se instala.

Sobre el podio que descansa la construcción, las paredes se abren para dejar ver el interior. Pero no se separan completamente, sino que permanecen unidas por medio de la cubierta en voladizo. Forman así un hueco de suelo a techo. El lado de la montaña es, en cambio, totalmente de cristal. Aunque al parecer Mies nunca consideró seriamente la construcción de este proyecto, la *Haus in den Bergen* anticipa alguno de sus proyectos americanos, el tratamiento de la esquina e incluso el dibujo en perspectiva indican un cierto modo de hacer. En la *Resor House*, también un proyecto no construido, Mies propone igualmente una vivienda en una planta sobre un podio, permitiendo amplias vistas al paisaje montañoso a través de un único gran hueco en la fachada. En esta primera vivienda americana de Mies se encuentra así la fachada de una sola ventana que el arquitecto había esbozado en Europa en los años que preceden a su exilio.

Al mismo tiempo que Mies van der Rohe decide abandonar definitivamente Alemania, Emil Nolde es incluido en la Exposición de Arte Degenerado abierta en Munich en 1937. En esta muestra, los cuadros se exponían al azar, sin marcos, sin iluminación y apoyados sobre las paredes. Se trataba de más de dieciséis mil obras confiscadas. Nolde, que en 1933 había sido expuesto en la Universidad de Berlín por la Liga de Estudiantes Nacional Socialista, había defendido el Expresionismo como un arte nórdico, genuinamente alemán, descendiente del gótico. Pero ese mismo año 1933, Alfred Rosenberg, filósofo y arquitecto que apoyó al nazismo, abrió una discusión sobre ciertos artistas como Nolde o Barlach y propuso que estos dos pintores quedaran excluidos de la imagen del futuro, cuando poco antes eran aclamados como genios. Emil Nolde pidió entonces que le fuera devuelta parte de su obra confiscada, la *Vida de Cristo* de 1912. Fue condenado por los nazis por su inspiración en el arte tribal y por producir brutales distorsiones anatómicas y tipos humanos degenerados. Tras esta condena, Emil Nolde viajará a Dinamarca y vivirá en Alemania casi veinte años más.

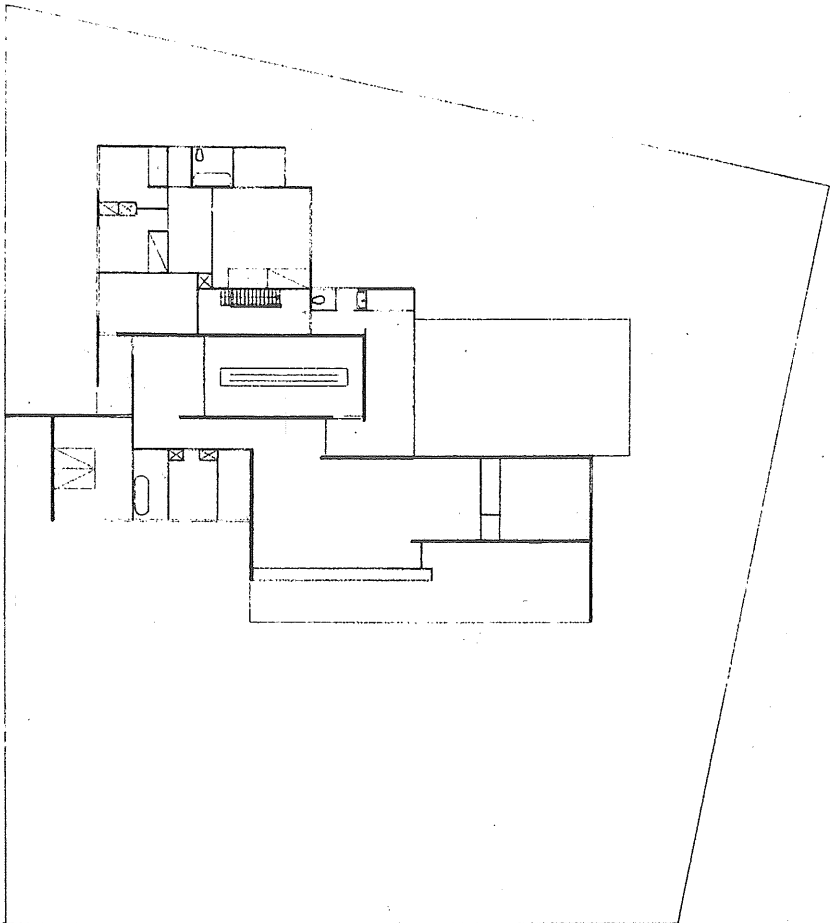
No parece probable que Emil Nolde y Mies van der Rohe volvieran a encontrarse, tras su brusca ruptura de relaciones en 1929 renunciando al proyecto de su casa en Berlín. En la trayectoria profesional de Mies, la *Haus Nolde* ocupa un lugar secundario, es sólo un proyecto poco desarrollado y con una historia corta. Tampoco en este caso se concede mucha importancia al cliente, a pesar de la categoría de Nolde como pintor y sus complicadas relaciones con el régimen político que hizo a Mies emigrar a América a finales de los años treinta. Por otra parte, la *Haus Nolde* se encarga y se proyecta en un momento decisivo para la arquitectura moderna y el propio Mies arquitecto. Aunque sólo fuera por esta causa, y por la personalidad del arquitecto y el cliente, no podría ser ésta una obra menor, las obras conservan siempre las huellas de su tiempo y de sus creadores por encima de cualquier circunstancia. Tendríamos que adivinar entonces, por encima del silencio de casi todos sobre esta casa y los pormenores sobre su organización y su construcción tal y como aparecen en los documentos de proyecto, el libro de Wolf Tegethoff contiene una descripción inusualmente detallada para un proyecto de estas características y en parte recogida aquí, qué es lo que ofrece la *Haus Nolde* de novedoso o de especialmente valioso como arquitectura o, si se quiere, como arquitectura doméstica.

La *Haus Nolde* tiene dos temas fundamentales. Uno es el desarrollo en una única planta y el otro es la fachada de un solo hueco. Ambas decisiones son tomadas por Mies sin ningún tipo de vacilación, a ellas se supeditan todas las demás y en función de ellas se teje toda la organización y el sistema constructivo del edificio. Pero además, ambas decisiones significan experimentos que exigen sobrepasar ciertos límites, los impuestos por las dimensiones y la geometría del solar, para mantener esas casi condiciones de laboratorio. No sabemos, sin embargo, por qué era preciso construir a toda costa la casa-estudio en un solo nivel ni tampoco el porqué de esa tenaz resistencia de Mies van der Rohe a colocar más de un hueco en un mismo plano de fachada. Todavía más lejos está la explicación de por qué Emil Nolde apoyó sin reservas estas condiciones, hasta el punto de comprometerse por escrito a no transformar la casa en el futuro, si es que no las impuso.

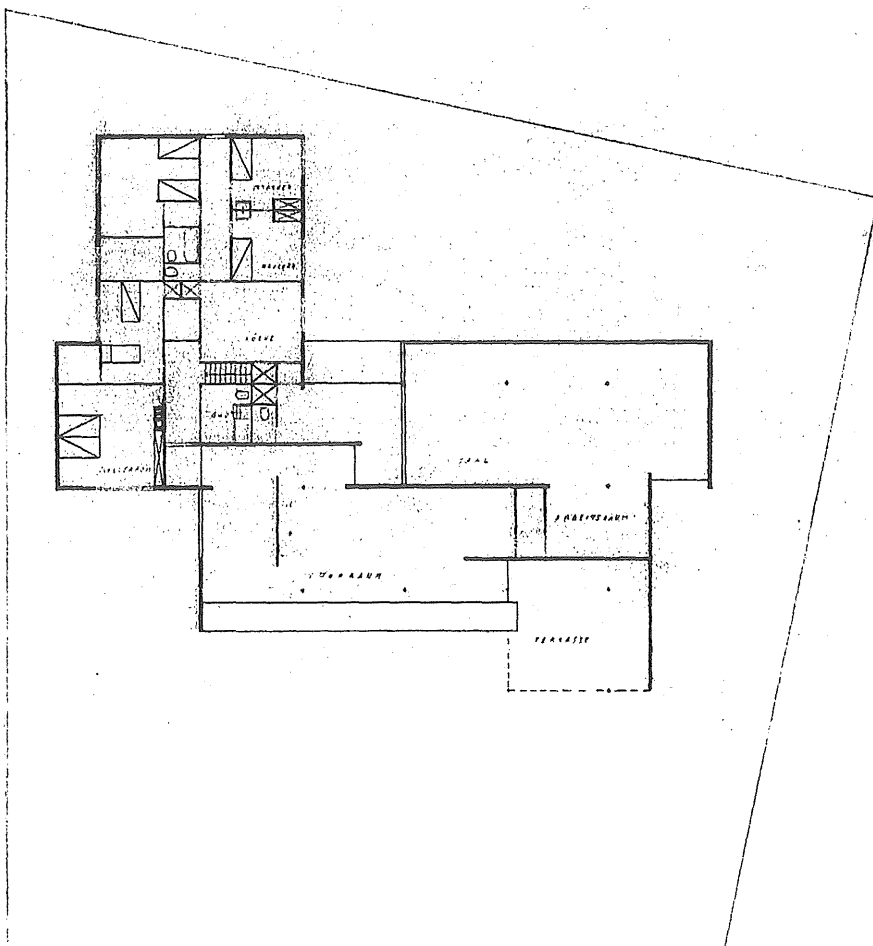
No existen razones para la forma. Lo arbitrario, o lo que desde algún ángulo se considera arbitrario, puede tener en una obra la última palabra. Este mensaje podría desprenderse de una *Haus Nolde* que se obstina en resolverse sobre la base de esas dos premisas, el desarrollo en planta baja y las fachadas de un solo hueco. Viviendas en una sola planta serán después las casas-patio y los huecos únicos en el muro serán después las rupturas de éstos manteniéndose unidos sólo por la losa de la cubierta. Lo que era arbitrario en la *Haus Nolde* se convertirá en esencial en los proyectos posteriores de Mies y quizá nunca habría podido llegar a serlo sin que esa etapa de arbitrariedad formal hubiera tenido lugar. El misterio sigue siendo por qué todo este complicado camino contó con el apoyo incondicional de un pintor, Emil Nolde, que se retiró silenciosamente sin ver siquiera su casa construida.



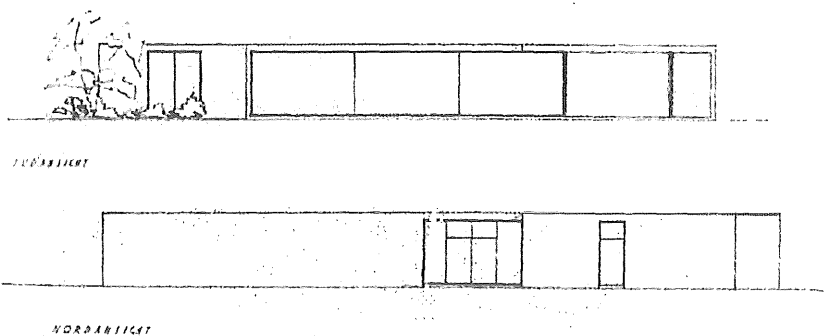
Autorretrato. Emil Nolde 1908.



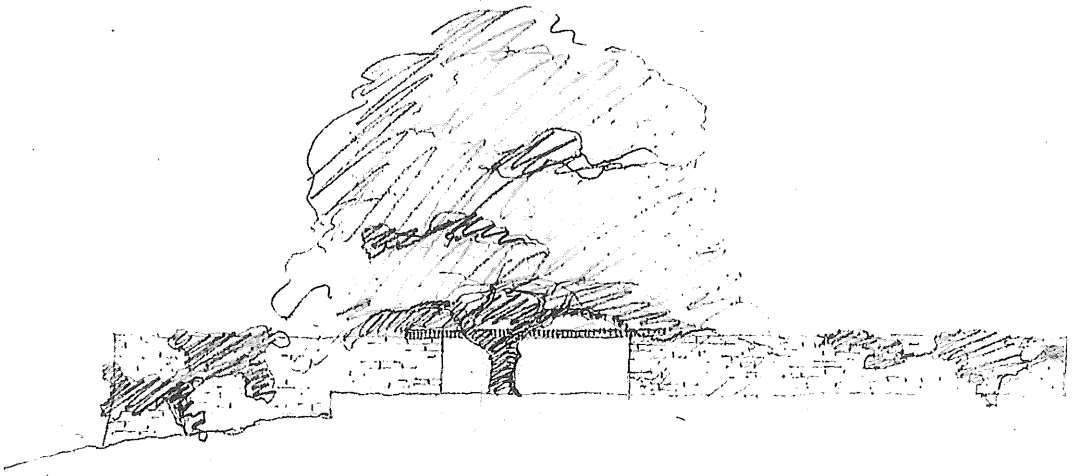
Haus Nolde, planta, primera versión. Mies van der Rohe 1929.



Haus Nolde, planta, versión definitiva. Mies van der Rohe 1929.



Haus Nolde, alzados Sur y Norte. Mies van der Rohe 1929.



Haus in den Bergen, alzado. Mies van der Rohe 1934.

FRANK LLOYD WRIGHT. LA MINIATURA

La Miniatura, una entidad nacida de la nada, donde antes sólo existía el vacío. La operación de Wright en Pasadena, California, había culminado en la conversión de un árido barranco en un frondoso jardín con un estanque en que se reflejaba la masa de bloques que formaba la casa y también los árboles de alrededor. La textura de la construcción contribuía a hacer más hermosos los árboles y éstos, a su vez, hacían más hermosas las paredes de hormigón. El gran esfuerzo invertido en ese costoso jardín aterrazado había hecho del programa sencillo del interior de la casa una parte integrante del propio barranco. Nadie habría podido pensar ese edificio en ningún otro lugar ni deplorar el coste de todos esos exteriores ajardinados. El viejo barranco, utilizado para desviar las aguas de la calle cercana, se había convertido él mismo en una casa con un encanto infinito.

Al mismo tiempo que Frank L. Wright explica la historia, la complicada historia, de su casa para Mrs. George Madison Millard, que llamaría *La Miniatura*, él mismo se refiere al gran aventurero Cyrano de Bergerac quien, después de una vida entera de triunfos como idealista, fue accidentalmente golpeado en la cabeza por una maceta, lo que le causó la muerte. Dice Wright que seguramente se trataba de un geranio de color rojo, la planta más vulgar que puede encontrarse en cualquier ventana. Un presagio para su obra. En una región de clima marcado por un permanente sol brillante, la cubierta de un edificio no debe ser menospreciada, como no lo es allí donde hay lluvia, hielo y nieve. El sol calienta la cubierta durante más de once meses al año, dilatándola e impidiendo que recupere su forma en el momento en que estallan las nubes. El agua había permitido a los habitantes de California vivir allí, pero cuando de manera incontrolada penetraba dentro de las casas traía consigo el barro y la destrucción.

El gran terremoto que poco antes había asolado Tokyo no destruyó el *Hotel Imperial*, y Wright había aprendido de los japoneses que la frecuencia de las catástrofes aconseja construir con materiales ligeros y sobre el suelo, que hay que aceptar lo inevitable con estoicismo. El terror al temblor, dice Wright, no me abandonó mientras proyectaba el *Hotel Imperial* y menos todavía cuando, durante cuatro años, trabajé en su construcción. De ahí que mi alegría al conocer que el *Hotel* se había mantenido en pie fuera inmensa. Además el agua del estanque había servido para apagar los incendios y muchos niños se alinearon sobre sus terrazas para dar gracias

a Dios. Las felicitaciones procedentes del Japón por la supervivencia de su edificio, cuando el terremoto había dejado a tantas personas sin hogar, coincide con el inicio del proyecto de *La Miniatura*.

Los clientes procedían del medio Oeste, del área de Chicago, y vivían en una casa que Wright había construido para ellos quince años antes en Highland Park. Los Millard habían sobrevivido a una primera casa y encargaban una segunda, Wright dice que de casi doscientos edificios sólo le había ocurrido esto en once ocasiones. En realidad, la verdadera impulsora del proyecto fue Alice Millard, que coleccionaba libros y muebles antiguos, a quien la propuesta de Wright de construir su nueva casa con bloques de hormigón le pareció bien, al menos no se asustó. Los experimentos con este material, el llamado bloque textil, ya se habían hecho y *La Miniatura* iba a ser la primera casa construida enteramente con ellos. Todo lo que había que hacer era colocar adecuadamente cada uno de estos bloques y tejerlos por medio de alambres de acero en las juntas en las que después se vertería una lechada de hormigón. Las paredes sólidas, con dos caras y aislamiento en medio, encerrarían un lugar seguro, a prueba de fuego, en lugar de construir dentro de la casa una cámara de seguridad para los libros y otros objetos de la colección. A Mrs. Millard le gustó la idea. En esto, como en la elección de la parcela, ella confiaba plenamente en el arquitecto.

Esto duró hasta la llegada del constructor ¿Qué es lo que hay en un contratista, en un constructor, que inspira confianza a un cliente, especialmente si el cliente es mujer? Es evidente que es él quien realmente construye la casa, a pesar de un arquitecto que no hace más que dar problemas. Él es quien sabe de materiales, de maderas, de ladrillos y por qué no de bloques de hormigón. Wright se lamenta de que siempre, para un cliente mujer, el atractivo de este hombre práctico sea irresistible. La mujer es objetiva y percibe lo evidente. Y ya que no hay nada que hacer para combatir esa rivalidad, lo mejor sería ponerse a trabajar en los moldes de los bloques, en las mezclas del hormigón, para lograr los resultados que se pretendían. Se buscaba que los bloques tuvieran ligeras diferencias de color y que tuvieran penetraciones para dejar entrar la luz en el interior de la vivienda. No se trataba de un trabajo especializado como tampoco lo era el de la construcción, ya que los obreros llevaban a hombros los bloques por las escaleras, colocándolos después en los lugares marcados de los muros. La casa se hacía a mano torpemente, como correspondía a su bajo presupuesto, y se terminó bastante de acuerdo a lo que había sido su diseño original.

En este caso, la standarización había sido lo que el arquitecto había tomado para hacer a través de ella un tejido, una fábrica libre, capaz de adquirir gran variedad.

Wright habla de sí mismo como “tejedor”, la suerte había sido encontrar un cliente dispuesto a dar los pasos iniciales y a confiar hasta el final. La casa, sin embargo, alcanzó su segundo piso con Alice Millard de viaje por Europa y con dificultades de comunicación, a través de telegrama, entre arquitecto, cliente y constructor. De hecho, el programa de *La Miniatura* incluía tres pisos prácticamente idénticos, uno encima de otro, casi tres pequeñas casas independientes formando una torre. El dormitorio de Mrs. Millard ocupaba la planta más alta, en la intermedia estaban la sala de estar de doble altura y el dormitorio de invitados, además de la entrada y el garaje, y en la planta más baja abierta al jardín el comedor y las zonas de servicio. Una construcción cerrada y prácticamente cúbica con la mejor vista desde el jardín.

Los experimentos sobre el bloque textil habían ocupado a Wright mucho tiempo y, tras su vuelta del Japón, ésta era su primera ocasión de construir una casa enteramente de bloques. No cada una de estas piezas individuales, distintas incluso, sino la casa entera en cuanto construcción monolítica iba a ser puesta a prueba. Y para poner a prueba un material es necesario llevarlo hasta el límite de su resistencia, romperlo, desintegrarlo, sólo cuando se ha experimentado físicamente la destrucción del material es posible tener confianza en él, utilizarlo sin reservas. Seguramente el bloque de hormigón ya había sido sometido a estas pruebas, faltaba la prueba definitiva sobre el edificio entero, ese nuevo material de construcción. Y la destrucción como paso previo a la ocupación definitiva podía ser también una exigencia en ese lugar árido, inhóspito hasta entonces, sobre el que la casa Millard iba a ser erigida. Se requería un proceso de colonización semejante a los llevados a cabo en la región por medio de esas largas paredes enfoscadas, de baja altura, y las plantaciones de eucaliptus. La vegetación prepara la tierra para que tras ella puedan surgir nuevas plantaciones.

Wright, de acuerdo con los clientes, había rechazado la parcela sin árboles que originalmente habían comprado, porque ya había puesto sus ojos en una vaguada cercana sobre la que había dos altos eucaliptus. Nadie quería construir en este fondo del valle, todos preferían los lugares altos. Era la ocasión de conseguir ese terreno a un precio bajo y si la vaguada se coronaba por detrás con la propia construcción, se podía mantener delante un jardín escalonado hasta el valle, incluso los vecinos estaban de acuerdo con la idea de dejar libre la zona más próxima a ellos. La apuesta por el barranco, la decisión de construir literalmente sobre un curso potencial de agua estaba tomada, seguramente sin ingenuidad y asumiendo los riesgos más que seguros por parte de arquitecto y cliente. Reconoce Wright que nunca *La Miniatura* habría alcanzado su fama como arquitectura si todas las desgracias que acontecieron no hubieran tenido lugar. Había aprendido de los japoneses que los dioses nunca

permitían que un esfuerzo creativo del hombre quedara sin ser sometido a prueba y que es bueno dejar a propósito algún error para aplacarlos, Él no lo había hecho, todos los detalles de la construcción eran perfectos, por eso surgió la explosión de las nubes sobre el barranco de Pasadena y la riada se llevó por delante el lecho del río bajo los cimientos de la casa. Llovió hasta alcanzar el agua el segundo nivel del edificio, cubriendo el precioso comedor, y la casa incapaz de flotar fue asolada por el agua que dejó una terrible huella de barro en las terrazas inferiores y provocó un incendio al inutilizar los quemadores de gas bajo el sótano. Pero, a pesar de que todos hubieran deseado que no sobreviviera, *La Miniatura* volvió a levantarse.

Los bloques decorados, una técnica constructiva nueva que Wright introduce con la convicción de estar acometiendo el principal problema y también el más difícil de la arquitectura de su país. Todo el esfuerzo, todo el ingente trabajo que había requerido la construcción de *La Miniatura* superaba el que hubiera exigido una catedral, la catedral de *S. John the Divine* en Nueva York señala el propio Wright. Por las características de su construcción monolítica y su apelación a ciertas arquitecturas primitivas —Méjico, California— esta casa encierra una búsqueda de la intemporalidad. Incluso la supervivencia después del desastre hace de ella una especie de edificio sagrado que se reconstruye una y otra vez sin que su espíritu desaparezca. Es además un desafío a los dioses, con sus pretensiones de perfección y, aunque arrasado su contenido e inutilizados sus materiales, *La Miniatura* triunfa como una idea.

Sin embargo, igualmente *La Miniatura* puede verse como pura historicidad. Wright construye esta casa para Mrs. Millard entre 1923 y 1924, poco antes de su marcha definitiva a Nueva York sensibilizado hacia otros intereses. Su madre muere en febrero de 1923 y ese mismo año él se casa con Miriam Noel, con quien ya había vivido nueve años. Tras cinco meses de matrimonio, su esposa le abandona y estallan múltiples problemas derivados del divorcio, la ruina económica e incluso la prisión. El incendio de Taliesin, su segundo incendio, tendrá lugar en 1925. Un ambiente personal poco acorde con ese clima idílico que desprende el relato sobre la elaboración del proyecto y la construcción de la casa de Pasadena, el que aparece en las páginas de *Una Autobiografía* y que hemos repasado hasta ahora.

Herbert Muschamp, que se ha interesado sobre todo por la relación de Wright con la ciudad de Nueva York, dice que lo que él pretendía con esta pequeña casa californiana era dotar al más humilde edificio —casa, establo, cobertizo— de la significación de una catedral, exactamente lo contrario de lo que pretendía la Bauhaus rebajando al nivel más humilde los grandes edificios institucionales europeos. El mismo Muschamp señala que sólo un arquitecto sin encargos

importantes, como debía serlo Wright en ese momento, podía dedicar ese ingente trabajo sobre el tablero de dibujo a un edificio tan modesto como *La Miniatura*. En realidad, las formas decorativas de esta casa no eran sino las formas fosilizadas de una crisálida en cuyo interior se estaba desarrollando un nuevo Wright transformado, el que sería a partir de 1930, una personalidad totalmente transformada. Unas formas decorativas que, curiosamente, tienen su réplica casi idéntica en las que espontáneamente construye Max Ernst en 1942 en el desierto de Arizona.

Dice Theodor W. Adorno que la verdad no es idéntica a lo intemporal y general sino que únicamente lo histórico asume la figura de lo absoluto. Es la historicidad de la obra de Wright, evocando las culturas primitivas y perpetuada en el desierto por el pintor Max Ernst veinte años después; por cierto, el manifiesto surrealista de Breton es de 1924, prácticamente contemporáneo de *La Miniatura*. Y todavía más, Walter Benjamin dice que lo eterno es más un adorno en la ropa que una idea. Las ansias de pervivencia, que están en toda obra de arquitectura, podrían también ser más un adorno que una idea, esa idea que Wright consideraba a salvo de cualquier desastre o de la ira de los dioses. Es el adorno, la decoración, la que permanece y permite desarrollarse en su interior fosilizado una nueva vida.

El historiador Vincent Scully ve en *La Miniatura* ante todo una historicidad, una coyuntura temporal marcada por las influencias anteriores y las consecuencias que la seguirán. Por esos mismos años, hacia 1922, Adolf Loos proyecta la *Haus Rufer*; Le Corbusier presenta su casa modelo *Citrohan* y Mies van der Rohe su *Casa de hormigón*. Scully reconoce influencias de todos estos modelos europeos sobre la casa-estudio Millard de Frank L. Wright como también de los edificios de Rudolph M. Schindler, un vienés emigrado a California. A su vez, *La Miniatura*, y sobre todo su jardín aterrazado, serían el precedente más directo de los trabajos posteriores de Wright que culminarían en su obra maestra *Fallingwater*, ya en los años treinta.

Aunque su primera propuesta para *Broadacre City* es de 1935, el interés de Wright por los temas urbanos comienza seguramente en los años previos a su traslado a Nueva York en 1925. Coincide por tanto este momento con el proyecto y la construcción de *La Miniatura*, también con otros acontecimientos como el Concurso para el *Chicago Tribune* y la propuesta de Le Corbusier para una *Ciudad contemporánea*. El tema de la vivienda de pequeño tamaño en Wright esperará, sin embargo, más de diez años para concretarse en su propuesta de las *Usonian Houses* a finales de los años treinta. El manifiesto se publica en el número de enero de 1938 de "Architectural Forum" y las primeras usonian, la *Jacobs House* y la *Jester House*, son de 1937 y 1938 respectivamente. Una de estas casas, la *Usonian House* de 1953,

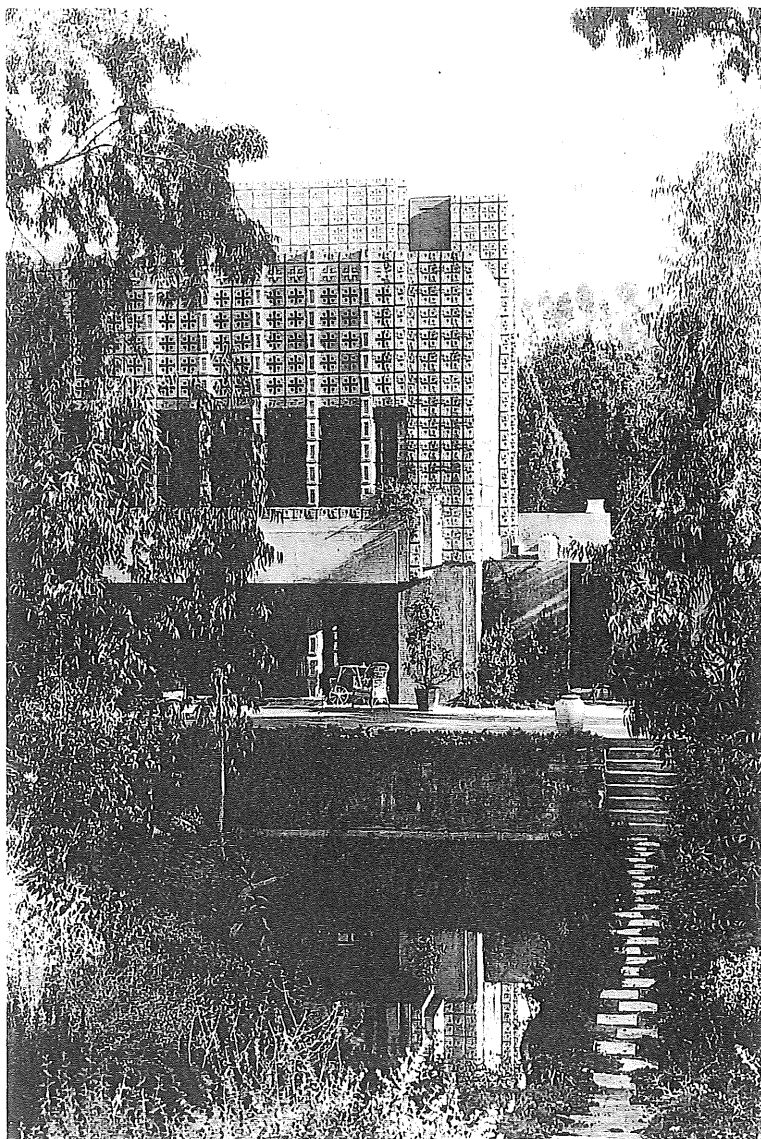
centro de la exposición itinerante "Sixty Years of Living Architecture", ocupó durante algo menos de un año el solar del futuro *Guggenheim Museum* en Nueva York. Poco después, en 1957, Wright creó su *Air House*, una vivienda inflable de dos habitaciones que fue expuesta en el New York Coliseum. A excepción del propio museo y una pequeña casa en Long Island, éstas fueron las dos únicas obras construidas por Wright en la ciudad de Nueva York, la casa inflable expuesta en el interior de otro edificio y una casa de campo ocupando provisionalmente el solar urbano que habría de alojar después su última y seguramente más famosa obra, el *Guggenheim Museum* inaugurado pocos meses después de su muerte en el año 1959.

La carrera de Frank L. Wright está marcada por demoliciones prematuras de algunas de sus obras importantes, como son las del *Larkin Building* en Buffalo y de los *Midway Gardens* en Chicago. También por la temporalidad de algunas de sus construcciones, como el *Ocotillo Camp* en Arizona o la vivienda que él mismo ocupó mientras se desarrollaban las obras del *Hotel Imperial* en Tokyo. Los sucesivos incendios en Taliesin, acompañados incluso de tragedias familiares, son buena prueba de la obligada convivencia del arquitecto con la destrucción de sus obras. Algunas de estas obras, sin embargo, como las primeras casas construidas en *Oak Park*, permanecen en pie con casi un siglo de existencia como muestra de una carrera quizá demasiado precoz. La arquitectura de Frank L. Wright, excesivamente contemporánea, resiste mal su paso a la categoría de histórica y, nos guste o no, cien años son ya definitivamente historia.

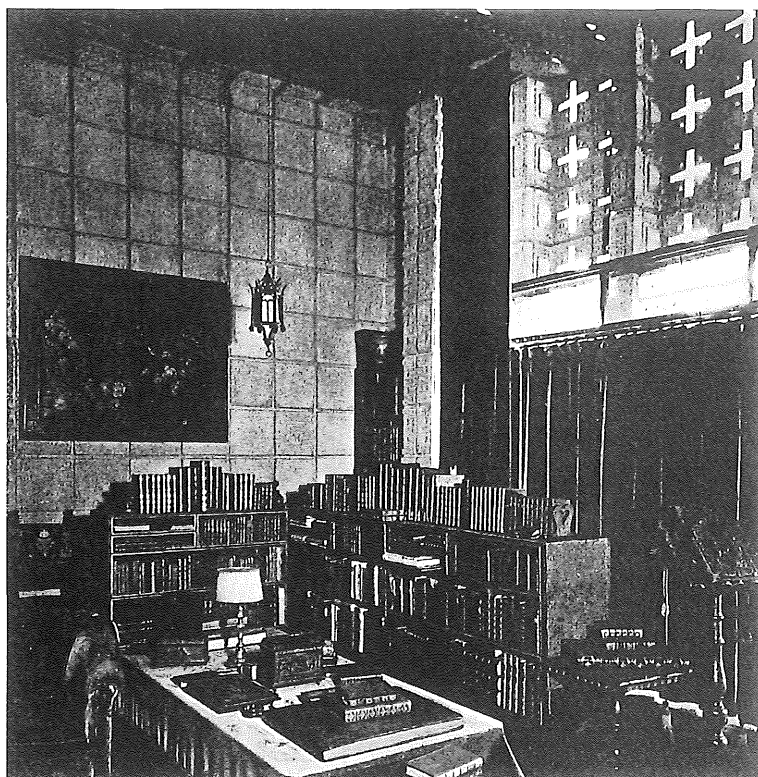
Admitir que sus edificios pudieran sucumbir, sea materialmente por sus imperfecciones constructivas, sea como ideas que quedan anticuadas ante avances posteriores, no está contemplado en la arquitectura wrightiana, cuya relación con el tiempo es bastante problemática. Sólo a los dioses, o a la Naturaleza, les estaría permitido atentar contra la integridad de tales obras de arte. Y, como tanto los celos como la cólera son instantáneos, en ambos casos se debería actuar con prontitud lanzando toda la furia sobre unas creaciones demasiado perfectas para ser sin más toleradas. El fuego, las riadas, los terremotos, e incluso la incapacidad de los hombres para hacer buen uso de estas construcciones, serían sus agentes de destrucción, tan vulgares al final como la maceta con un geranio rojo que acabó con la brillante existencia de Cyrano de Bergerac.

Dos casas, separadas por treinta años y varios miles de kilómetros, encierran el problema de la existencia temporal de la arquitectura de Wright. *La Miniatura*, rodeada de un hermoso jardín y situada sobre un curso de agua, sucumbe a esa misma naturaleza fuera de control, algo por otra parte perfectamente previsto desde el inicio de su laborioso proceso de construcción. El desastre ocurriría, y ocurriría

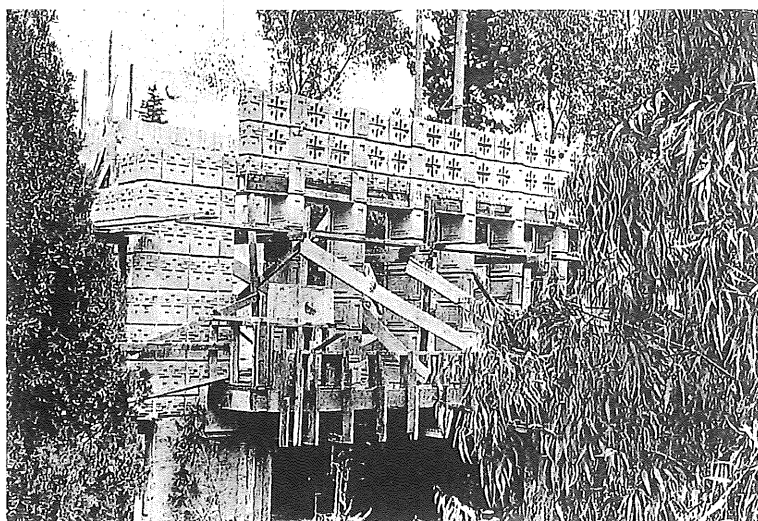
pronto, sólo quedaba incorporar la propia realidad del desastre a la obra misma como una parte inseparable de ella. Por otra parte, la *Usonian House* de 1953 se construye en la esquina de la Fifth Avenue de Nueva York como un objeto espectral cuya presencia allí no podía ser duradera, no más que la de una construcción auxiliar que se mantiene durante las obras de otra más importante. Lo extraño aquí es que esta construcción auxiliar fuera una casita de campo, modélica en cuanto casa de campo, pero en medio de un paisaje perfectamente urbano y con vistas a las altas fachadas del otro lado de la calle. Un pequeño lugar para vivir que no tardaría en dejar su sitio a otro edificio de Wright, lo que todo solar americano estaría esperando. Se trata, sin más, de colonizar un territorio que ya formará parte de la ciudad en que se habrá de convertir el país entero. *La Miniatura*, como más tarde hizo esta casa de Nueva York con el *Guggenheim Museum*, colonizó con su destrucción prematura el lugar en donde ya podría erigirse *La Miniatura*.



Alice Millard House, La Miniatura, Pasadena, California. Frank Lloyd Wright 1923.



Interior de La Miniatura.



La Miniatura en construcción.

JAULAS

Cuando Le Corbusier presenta en 1914 su maison *Dom-ino*, lo que ofrecía era la concepción completa de un sistema de construcción, hasta quince años después este sistema no fue aplicado a una vivienda real. Se trataba de un sistema de estructura, de un esqueleto portante totalmente independiente de las funciones de la planta. Los pilares, las losas de forjado y la escalera permitían múltiples combinaciones en la disposición del espacio interior como también todos los medios imaginables de iluminación a través de la fachada. Ya que la única misión del esqueleto *Dom-ino* era resistente, no importaba qué materiales se utilizasen para el cerramiento del edificio, ni tampoco la configuración de las fachadas, que podían tener ventanas o ser muros de cristal.

En la maison *Citrohan*, sin embargo, cuyo modelo había sido un pequeño restaurante de París, lo que se ofrecía era la organización de la vivienda del hombre. Buscando una simplificación de las fuentes de iluminación, con una única y gran abertura en cada extremo, dos muros portantes longitudinales configuraban una auténtica caja que podría ser utilizada como vivienda. La maison *Citrohan* que se presenta en el Salón de Otoño de 1922, la primera propuesta era de 1920, contiene algunos avances con respecto a aquélla, como es la aparición de los piloti. Esta maqueta de 1922 era ya una manifestación estética con significación arquitectónica, sin cornisa y con cubierta jardín, la casa aparece suspendida en el aire y con ventanas corridas en sus extremos, un precedente de la solución más elaborada que Le Corbusier construiría en el *Weissenhof* de Stuttgart en 1927. Hay, por tanto, una disparidad absoluta entre ambos modelos, tanto en las pretensiones como en los resultados, aunque casi siempre aparezcan uno al lado del otro como opciones sobre el modo de concebir una vivienda moderna, incluso físicamente uno al lado del otro en el barrio experimental de Stuttgart.

Esta misma disparidad entre lo que supone un programa puramente técnico y una propuesta de comportamiento, si se quiere social, está en la definición misma del concepto de *jaula*. En primer lugar, se alude a su condición de caja construida con listones de madera, mimbres o alambres, colocados a cierta distancia unos de otros, y en segundo lugar, a que está generalmente destinada a encerrar animales pequeños o fieras. Como definición adicional, se dice que una jaula es un almacén

generalmente de hierro que se cuelga sobre los pozos de las minas para subir o bajar operarios o materiales. Y, por último, que la jaula se considera principalmente asociada a los pájaros y a los locos. En cuanto las jaulas tienen que ver con los seres humanos, en su obra *Vigilar y castigar* Michel Foucault señala que algunos autores del siglo XIX asumen como proceso histórico consumado lo que Bentham había descrito en su *Panóptico* como un simple programa técnico, la sociedad de la vigilancia.

La maison *Citrohan* es el modelo arquitectónico que más se acerca a la disposición espacial, al espacio celular, propuesto por Bentham. Por una parte, se trata de organizar el interior de la casa de acuerdo con una serie de actividades sucesivas del habitante, incluso de fijar el orden en el que éste lleva a cabo sus movimientos. Por otra parte, esta arquitectura no hecha para ser vista ni para mirar el espacio exterior exige un preciso cálculo de las aberturas y los vacíos, las penetraciones y las transparencias del espacio interior. Bentham, al proponer en el *Panóptico* una máquina de disociar el par ver-ser visto y como consecuencia una inversión de la visibilidad, se maravillaba de que las construcciones *panópticas* pudieran ser tan ligeras, bastaba con que las separaciones estuvieran bien definidas y las aberturas bien dispuestas. Los procedimientos de tabicamiento y verticalidad resultaban ser esenciales para este tipo de celdas, unas separaciones estancas que impedían la visibilidad lateral en tanto que facilitaban la visibilidad axial. Unas características que se aplican casi literalmente al segundo de los modelos de vivienda propuestos por Le Corbusier, sin que tengan nada que ver con el primero. La maison *Citrohan* es esencialmente transparente y su legibilidad absoluta, es la contra-figura de los espacios imaginados como las cuevas, los bosques, las montañas o las ruinas.

Otro de los aspectos importantes de esta construcción habitable es la dinámica que se establece en ella y que implica un desarrollo previsto de los acontecimientos. La escalera de un solo tramo en el exterior es la posibilidad de esta dinámica, frente a la escalera interior de doble tramo del esquema *Dom-ino*. La maison *Citrohan* descompone el tiempo, multiplica las subdivisiones, desarticula y despliega todos sus elementos internos bajo una mirada que los controla. Así es posible regular el conjunto de las actividades de acuerdo a un grado óptimo de velocidad. Si en Bentham la geometría circular garantizaba el ojo central, el punto hacia el que están volcadas todas las miradas, en el proyecto de Le Corbusier el espacio de doble altura de la sala de estar cumple idéntico cometido con la misma eficacia y sin ser un obstáculo para el propio desarrollo de la actividad del habitante. El orden arquitectónico impone sobre el suelo sus reglas y su geometría, mientras que libera en el interior el espacio vertical, como lo haría con las figuras de una danza.

Aunque al parecer en la época de Bentham esta casa de fieras ya había desaparecido, Michel Foucault ve una clara influencia del *Zoológico de Vaux*, en Versalles, sobre el *Panóptico*. Partiendo de un pabellón octogonal en el centro, se abrían en todos sus lados anchas ventanas que daban a siete jaulas (el octavo lado era la entrada) en donde estaban encerradas diferentes especies de animales. En ambos casos está la observación individualizadora, la caracterización y la disposición analítica del espacio. Simplemente el *Panóptico* era una colección zoológica real en la que el animal había sido reemplazado por el hombre. La jaula del pájaro es semejante a la jaula del loco o del delincuente, las dos largas series de seres humanos marcados por lo punitivo o lo anormal.

Mucho más literalmente que por Le Corbusier, el tema arquitectónico de la jaula fue desarrollado por Berthold Lubetkin, arquitecto nacido en Tiflis, Georgia, en 1901. Para Le Corbusier, la formulación de su modelo *Citrohan* en 1920, y concretado en la maqueta de 1922, era uno de los múltiples frentes abiertos en su investigación sobre la moderna casa del hombre, si bien en este caso concreto tal modelo implicaba una opción estética e incluso una actitud moral. Lubetkin el mismo año 1922 llega a Berlín para estudiar en la Academia Textil con el profesor Fleming al mismo tiempo que asiste a las conferencias de Wilhelm Worringer, más tarde estudiará las técnicas del hormigón armado en Charlottenburg y trabajará un corto período de tiempo con Bruno Taut. Antes de viajar a París en 1925, donde coincidirá con el propio Le Corbusier en el marco de la Exposición de Artes Decorativas, Lubetkin había pasado por Viena para estudiar las bases formales de la arquitectura en esa ciudad y posteriormente en el Politécnico de Varsovia. Tras esta intensísima etapa de formación, su primer trabajo en París será traducir los dibujos para el *Pabellón* de Melnikov en la Exposición de Artes Decorativas, así como supervisar su construcción. El trabajo de Berthold Lubetkin como arquitecto independiente no comenzará, sin embargo, hasta 1931 cuando se traslada a Londres y forma allí en 1932 el grupo TECTON, una asociación de siete arquitectos y varios ayudantes cuyo primer encargo importante fue *la Casa del Gorila* en el Zoológico de Londres, un edificio que fue abierto al público en la primavera del año 1933. La jaula para dos gorilas que habían sido recientemente adquiridos en Burdeos y debían ser alojados convenientemente en el Zoo de Londres fue al mismo tiempo la primera prueba del grupo TECTON, que encabezaba el propio Lubetkin, y la evidencia de las disensiones metodológicas y estéticas que el grupo presentaba entre sus miembros desde el primer momento. Pero antes de examinar este proyecto, veamos algunos detalles de la aventura parisina de Lubetkin, centrada en el *Pabellón* de Melnikov.

La Unión Soviética presentaba su pabellón en París en medio de las realizaciones de los más importantes arquitectos y artistas del momento, por ejemplo, el Pabellón de Austria contenía la *Cité dans l'Espace* de Frederick Kiesler y Le Corbusier construyó para la Feria el Pabellón de su revista *L'Esprit Nouveau*. El punto de partida para el proyecto del *Pabellón soviético* había sido la esfera, Melnikov colocaba un globo suspendido, alojando una sala de exhibición independiente, como rasgo más destacado del pabellón, en una segunda variante el globo se abría para permitir la entrada de los visitantes. En las etapas siguientes, Melnikov reemplazó la esfera por una forma cilíndrica y una escalera piramidal, para resolver adecuadamente el espacio de exposición. De todas estas variantes, con geometrías circulares y elementos suspendidos, no sobrevivió nada en el proyecto definitivo, de planta romboidal y con dos escaleras que cortan dramáticamente el edificio por sus esquinas opuestas.

El *Pabellón* se apoya sobre el suelo y el espacio de exposición toma la forma de los triángulos a los que se entra desde las pirámides de las escaleras. Las fachadas menores, totalmente de cristal, son perfectamente estables, mientras que las longitudinales, las más afectadas por el corte de las escaleras, son más dinámicas a causa de la línea inclinada de la cubierta. En esencia, se trata de señalar violentamente el paso de la gente cruzando el pabellón, también aquí la geometría marca sus reglas sobre el suelo, liberándose en vertical. Y, como en las celdas del *Panóptico*, es fundamental el tabicamiento vertical así como la disposición en serie de las distintas actividades, la dinámica continua y la posibilidad de ser visto en cualquier momento y en cualquier posición que uno ocupe dentro de ese espacio interno. Además, las escaleras regulan el grado de velocidad, por ellas se penetra en la caja, en la jaula, y se accede al control del espacio. De nuevo, el cálculo preciso de las aberturas, de los vacíos, de los pasos y de las transparencias. El espacio de la *jaula*.

El entusiasmo por la tecnología moderna estaba en el *Pabellón* de Melnikov, como en tantos otros del París 1925, pero más por sus formas simples y por sus referencias casi literales a las fábricas o las estructuras de las bocas de las minas que por su empleo de materiales producidos por la máquina. Debió resultar sorprendente, por tanto, que Melnikov pretendiera que su estructura fuera un esqueleto de madera, y no de acero, preparado en Moscú por campesinos con sus medios artesanales y llevado a París en barco para su montaje posterior. Las fotografías del pabellón en construcción muestran un entramado de madera con arriostramientos en cruz y de gran ligereza, con algunos hombres en lo alto trabajando en su montaje manual. La diagonal y el triángulo estaban también en la

estructura, aunque después fueran ocultados por los cerramientos, unas formas simbólicas apreciadas por Konstantin Melnikov quien en 1923 había participado en la fundación del grupo formalista denominado ASNOVA o Asociación de Nuevos Arquitectos. La estructura del *Pabellón* de París fue obra del ingeniero B.V. Gladkov, pero Melnikov se trasladó a la ciudad para supervisar el montaje. Tenía treinta y cinco años y, al parecer, trabajó con la ayuda del joven emigrado Berthold Lubetkin de sólo veinticuatro. Las cajas cargadas con las secciones de la estructura fueron transportadas hasta París en vagones y montadas por carpinteros locales. Maiacovski intervino en el interior del *Pabellón soviético* y Melnikov tuvo ocasión de encontrarse allí con Chagall, Chaplin y Theo van Doesburg además de con Le Corbusier.

Los elogios a la obra de Melnikov por parte de la prensa especializada y los periódicos franceses tuvieron su contrapartida en un comentario de la revista americana "Architectural Record" donde se aludía a un posible error en la numeración de las cajas que contenían la estructura del pabellón, como explicación de lo que seguramente era fruto de un montaje equivocado. Pero, a pesar de sus llamativos cortes diagonales, el *Pabellón soviético* tiene un sorprendente parecido con los modelos *Citrohan* elaborados por Le Corbusier poco antes. La misma caja, la misma configuración de las fachadas menores acristaladas y la misma escalera longitudinal que la recorre por fuera. Melnikov no hace sino cortar la planta en dos por medio de esta escalera que lleva a la entrada y convertir en secundarias las fachadas más largas mediante un corte inclinado en la cubierta. Por otra parte, Melnikov, que había comenzado su proyecto de pabellón colocando una esfera suspendida sobre el suelo, se desprende de esta geometría circular para reemplazarla por la pirámide, también una forma completa pero que evita la gravitación de un cuerpo inerte sobre las actividades para las que acabaría siendo un obstáculo. La pirámide, con la distribución de sus escalones, también supone un máximo de visibilidad, unas posibilidades de vigilancia funcional no muy distintas a las propuestas en su *Panóptico* por Jeremy Bentham.

Con independencia de sus contactos anteriores, probablemente inexistentes, las obras de Melnikov y Le Corbusier tienen en común el desarrollo de un mismo concepto arquitectónico, más allá de sus respectivos procedimientos constructivos o de sus dispares requerimientos funcionales, un pabellón de exposiciones en el caso del arquitecto ruso y una vivienda para el hombre moderno en el modelo *Citrohan* de Le Corbusier. Con respecto a otras obras contemporáneas, incluso de los mismos autores, éstas son anacronismos constructivos, sobre todo si se tiene en cuenta lo avanzado de su concepción arquitectónica en lo referente al desarrollo de las

actividades en su interior y al control de éstas por medio de una absoluta transparencia. Por otra parte, la escasa relevancia de la estructura en ambos casos queda bien patente en el hecho de que Melnikov comenzase con una forma flotando sobre el suelo, para proponer luego un sólido asentamiento del edificio en el terreno, mientras que Le Corbusier sigue el camino inverso, propone primero una casa que arranca directamente del suelo con toda su superficie para elaborar después un modelo en que los piloti dejan libre toda la planta baja, convirtiendo en pilares hasta los dos muros laterales que habían sido la estructura originaria de la maison *Citrohan*. Las jaulas, y quizá sólo ellas, tienen la independencia y la estabilidad suficiente para poder ser dispuestas con indiferencia sobre el suelo o suspendidas sin ningún contacto con él.

Y una semejanza más. Mirando únicamente la fachada más corta del *Pabellón* de Melnikov, se podría encontrar una correspondencia prácticamente idéntica no sólo en la cristalera con dos alturas de la maison *Citrohan* sino en la también fachada corta de la *casa-estudio* que construyen Charles y Ray Eames en *Santa Mónica* en 1948. La única diferencia estaría en que los Eames dejan ya visibles las cruces de arriostramiento, en una estructura ahora metálica, que Melnikov oculta con paneles opacos para no romper la estabilidad del plano cuadrículado que debe oponerse al fortísimo dinamismo diagonal creado por la escalera y la cubierta. Pero el camino desde Melnikov hacia los Eames tiene todavía algunas etapas intermedias y una de ellas, inevitable, es la de Berthold Lubetkin. Él había sido ayudante en el montaje del *Pabellón* de madera de París y seguramente conoció bien la arquitectura de Melnikov antes y después de ese momento, también la casa formada por dos cilindros que el propio Konstantin Melnikov construye para él mismo en 1929, una de sus obras más sorprendentes.

Berthold Lubetkin, que viaja a Londres desde París en 1931, funda un año después el grupo TECTON, que en griego significa carpintero o constructor. *La Casa del Gorila* en el Zoo de Londres, su primer proyecto realizado, se desarrolla de acuerdo a un minucioso método que el grupo había ensayado en *la TB Clinic*, un proyecto anterior. Este método, marcado por la obsesión de controlar las bases científicas y las decisiones técnicas del proyecto, se concreta en la serie de cinco dibujos de esta jaula para los gorilas, comenzando con los detalles de la construcción y las instalaciones, luego los diagramas de ventilación y soleamiento así como los detalles de los materiales empleados, para terminar con un dibujo final de la colocación del edificio en el terreno y un examen de sus alrededores. A pesar de lo científico de este procedimiento, en que se trata de separar lo que es real de lo que es puramente especulativo, las disensiones entre los miembros de TECTON

surgieron a la hora de tomar una decisión sobre la forma de la reja de protección de la jaula. Anthony Chitty y Godfrey Samuel preferían una disposición convencional, rectangular, que simplemente protegiera la pared situada debajo. Por el contrario, Lubetkin deseaba introducir con ella el ritmo y el dinamismo de toda la composición, proponiendo una malla más tupida y reforzada con diagonales.

Las condiciones que la Zoological Society había puesto para la jaula eran sobre todo un ambiente climático totalmente controlado para los gorilas, unas buenas condiciones de visión para los visitantes y una protección de los gorilas contra las infecciones de los humanos. Algo más que coincidencias con los temas que hemos tratado hasta ahora, visión, control, protección, aunque en este caso significativamente fueran los animales los que debían ser protegidos de los humanos.

La Casa del Gorila del Zoo de Londres era esencialmente un tambor, un cilindro, dividido en dos en su interior. Una de las mitades alojaba las áreas de descanso y alimentación, la llamada jaula permanente, y en los días cálidos la otra parte del tambor orientada al Sur podía girar dejando libre una jaula abierta de forma semicircular. En el exterior se colocaron sillas y mesas de un café al aire libre. La revista "The Times" decía, en uno de sus números del mes de abril de 1933, que los gorilas *Mok* y *Moina* parecían muy complacidos en su nuevo alojamiento. Una buena noticia para el arquitecto Lubetkin a quien no le gustaban los proyectos de viviendas porque, en su opinión, dependían demasiado del capricho de los clientes. Con animales parecía ser más fácil, y más gratificante, también las formas entrelazadas de sus espirales de hormigón en el *Penguin Pool* del mismo Zoo de Londres fueron elogiadas como un auténtico paisaje abstracto contra el que destacarían las actividades de los animales en movimiento ¿Por qué los humanos no tienen, tristemente, un ambiente tan adaptado a sus necesidades como estos pingüinos? era la pregunta que se formulaba la revista "Mother and Child" en 1938. La eficacia de la estructura de hormigón diseñada por Ove Arup hacía de esta jaula el mejor modelo de casa moderna.

La Casa del Gorila dio paso a otros encargos de la Zoological Society al grupo TECTON, que incluso llegó a construir un recinto completo en el *Dudley Zoo*. Con respecto a su primera jaula de animales, en las siguientes se utilizó la técnica del hormigón armado para construir en estos pabellones independientes nuevas formas escultóricas en las que, como sucede espectacularmente en el *Penguin Pool*, la sobriedad geométrica del perímetro contrasta con la vitalidad del interior. Esta línea iniciada por Lubetkin y sus compañeros tendrá su culminación en el mismo Zoo de Londres con la espectacular *Bird Cage*, la jaula de los pájaros realizada en 1962 por Cedric Price, Lord Snowdon y Frank Newby. Este proyecto, importantísimo para la

arquitectura inglesa en ese momento, replantea desde la base cuestiones trascendentales como las de la estructura, el cerramiento, el dinamismo o la imagen, aquí en una simple jaula de animales.

También a comienzos de los años sesenta, el pintor Max Ernst desarrolla una serie de collages tridimensionales que identifica con jaulas, unas jaulas de las que han huido las aves. El concepto de jaula, dice Ernst, siempre me ha fascinado y creo que es porque todos vivimos en jaulas de las que tratamos de escapar. También yo, en mi pintura, cuando me encuentro encerrado y sin salida, lo que ocurre con frecuencia, trato de escaparme a la escultura, fuera del lienzo, para después poder regresar. Max Ernst, nacido en 1891, había participado en el movimiento Dada de Colonia en 1919 y tras su llegada a París poco después su amigo Paul Eluard le compra su primer cuadro representando un elefante. Los primeros pasos de Max Ernst como pintor tienen como temas favoritos los bosques y los pájaros, el bosque es una forma que surge espontáneamente y hace sentirse al mismo tiempo libre y prisionero, que causa placer y consternación. El tema de los pájaros acompaña al del bosque, una empalizada de estructuras verticales que oculta el sol dejando a veces entrar algunos rayos. Ernst pinta en uno de sus primeros cuadros un *Monumento a los pájaros*, esos animales que no le abandonarán durante toda su vida. El origen de esta fascinación por los pájaros, dice Ernst, podría estar en un acontecimiento de mi niñez, cuando casualmente coinciden la muerte de un papagayo al que quería mucho con el nacimiento de mi hermana pequeña. La asociación del loro muerto dentro de su jaula con el nacimiento de la hermana despierta en el artista otras asociaciones poéticas entre distintos seres de la naturaleza. El pájaro, el bosque, la jaula, son hilos que se despliegan paralelamente dando lugar a multitud de formas artísticas entre ellas las de dos ventanas, una con barrotes horizontales y otra verticales, de la casa en Sonora del propio Max Ernst y su esposa Dorothea Tanning. Detrás de los barrotes de estas ventanas, aparecen las figuras prisioneras, como están prisioneros los pájaros de Ernst hasta el momento de su huida o de su muerte. En uno de sus últimos trabajos, Max Ernst divide el lienzo en cincuenta y dos pequeños recintos, cada uno conteniendo una escena independiente, la mayoría de ellas veladas por rejas o entramados en forma de jaula.

El concepto arquitectónico de jaula tiene que ver con un recinto que encierra pero que permite ser visto. Implica un exterior, ya que hay alguien que encierra al encerrado, y por tanto un acceso desde fuera, como son las escaleras de la maison *Citrohan* o del *Pabellón* de Melnikov, éste atravesando la caja mediante un pasadizo seguro. La jaula es un espacio tridimensional, aunque esté formado por estructuras superficiales, tupidas y ligeras. Podría también asemejarse a una caja de embalaje,

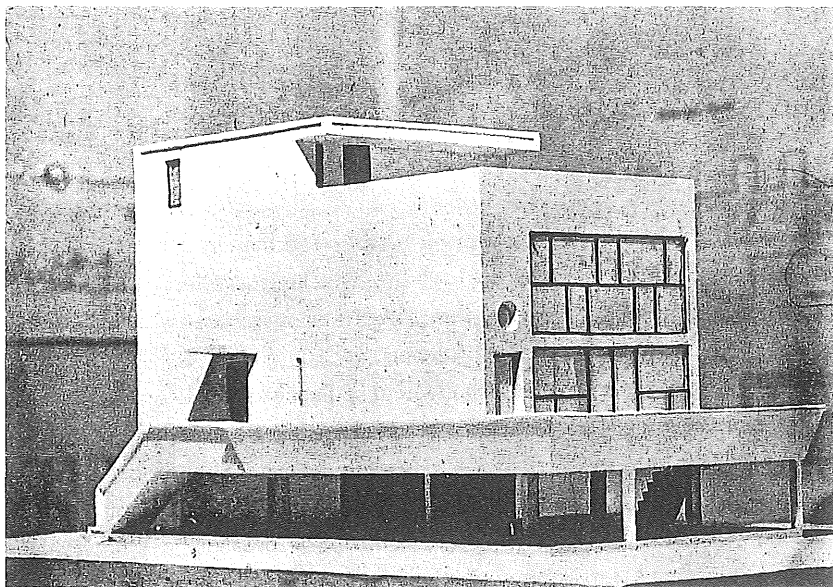
transportable, y con la capacidad de instalarse en cualquier lugar. Su estabilidad formal y material sólo tiene que ver con ella misma, no con sus alrededores, de aquí que ésta fuera la condición última impuesta a la *Casa del Gorila* de Lubetkin. La jaula nada tiene que ver con una solución estructural, con un sistema portante, ni tampoco exige una determinada forma, hay jaulas circulares o variantes de éstas y cajas-jaula con una, dos, tres o cuatro fachadas, pueden tener un suelo separado o no del terreno y estar o no estar cubiertas. Sólo es necesario garantizar el encierro de lo que está dentro, mediante una red suficientemente tupida en el perímetro, al mismo tiempo que se hace posible la visibilidad.

Como espacio de jaula, la *casa en Santa Mónica* de Charles y Ray Eames está construida por medio de una retícula de acero que se muestra al exterior recubierta en sus vanos por paneles de color y distintos grados de transparencia. La versión definitiva de esta casa-estudio fue construida en el lugar en 1948 con los mismos materiales que se habían llevado para realizar una versión distinta, finalmente se trataba de conseguir el máximo posible de volumen habitable. En Inglaterra, donde este proyecto fue muy apreciado y presentado por Alison y Peter Smithson en un número monográfico de la revista "Architectural Design" de 1966, se habló de que la *Eames House* era un paquete-regalo cultural recibido en un momento muy oportuno. Peter Smithson, en su ensayo titulado "Just a few chairs and a house", habla de la existencia de una estética de Eames tan trascendente como lo fue la estética de la máquina en la Exposición de París de 1925. Los Eames eran ante todo diseñadores de muebles y en 1952 presentan su famosa *Wire chair*, una silla construida con multitud de varillas metálicas cuyo emblema fue una acumulación de tales sillas en cuyo interior aparecía un gran pájaro negro, un cuervo, como si estuviera encerrado en una jaula.

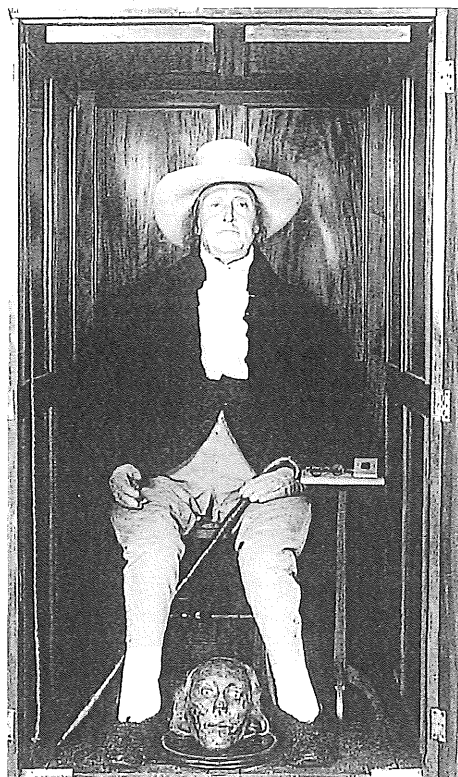
Decía Max Ernst que cuando se agotaban los temas en la pintura había que salir fuera, a la escultura, para respirar. Había que escapar fuera de las rejas bidimensionales y dejar volar a esos pájaros que fueron una constante en su obra. El mismo enfrentamiento que en el caso de los Eames, sea en su *casa-estudio* sea en sus sillas metálicas, se da entre esa especie de empalizada bidimensional y la forma llena, escultórica, del cuervo atrapado en ella. Él es el ocupante del edificio, siempre visible. La jaula puede ser frágil, pero es ahí donde reside precisamente su contundencia como forma arquitectónica.

Sólo existe un punto débil en la jaula, de cuya integridad depende la existencia misma de este lugar de encierro y al mismo tiempo visibilidad. Son sus esquinas. Bentham, al proponer un *Panóptico* circular, evitó este problema mientras que Melnikov en su *Pabellón* de París lo dramatizó al máximo por medio de los ángulos

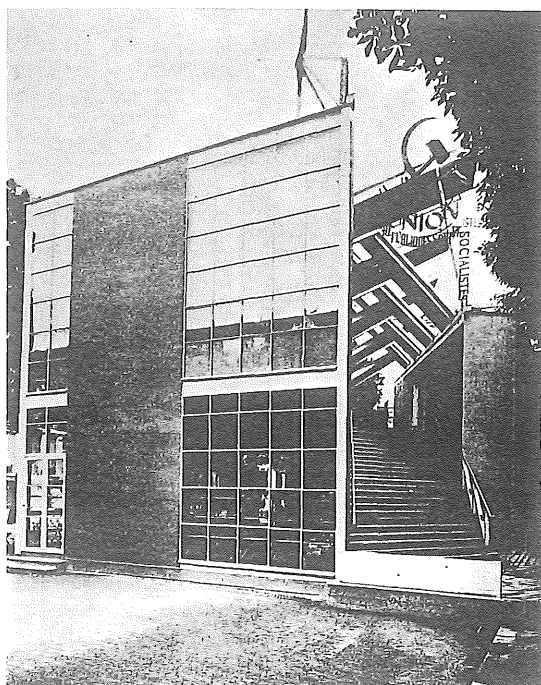
agudos y los cortes diagonales. La jaula encuentra así su contra-figura en el esquema *Dom-ino* de Le Corbusier, que sitúa los pilares por dentro de la línea de contorno dejando las esquinas libres. También se contrapone al espacio de la jaula todo el sistema arquitectónico derivado de De Stijl, con sus soluciones de esquina traspasadas por elementos lineales y superficiales, y lo mismo sucede con la construcción de Kiesler en la Exposición de París denominada *Cité dans l'Espace*. Wright nunca construyó jaulas, y si es que alguna vez se aproximó a este esquema fue en sus casas construidas con bloque textil, en las que el tejido tridimensional dejaba algunos huecos para conectar visualmente interior y exterior. Fuera de ellas, Wright destruyó sistemáticamente las esquinas como en *Fallingwater* o las curvó como en el edificio para la *Johnson Wax*. Pero donde la anti-jaula alcanza su expresión máxima es en el proyecto de Mies van der Rohe para la llamada *Fifty by Fifty house* de 1951, con sus cuatro pilares situados en los centros de los lados de su planta cuadrada y dos losas paralelas formando el suelo y el techo. En ella, también un esquema estructural, no hay posibilidad de encierro, con sus esquinas vacías. Sólo queda un grado más en este enfrentamiento, y también está en esta casa de Mies. Es la arquitectura de cristal que, al devolvernos las imágenes descompuestas de sus reflejos, impide cualquier visión del interior del recinto. No puede haber nada parecido a una jaula de cristal, porque jaula y cristal son conceptos incompatibles.



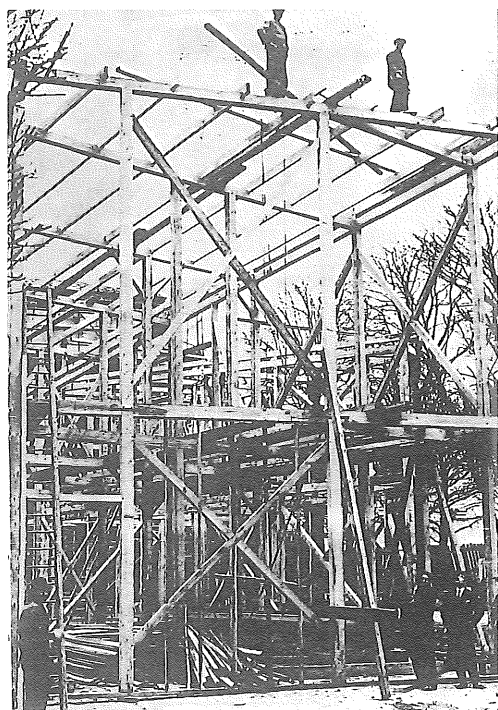
Maqueta de la maison Citrohan expuesta en el Salón de Otoño de París. Le Corbusier 1922.



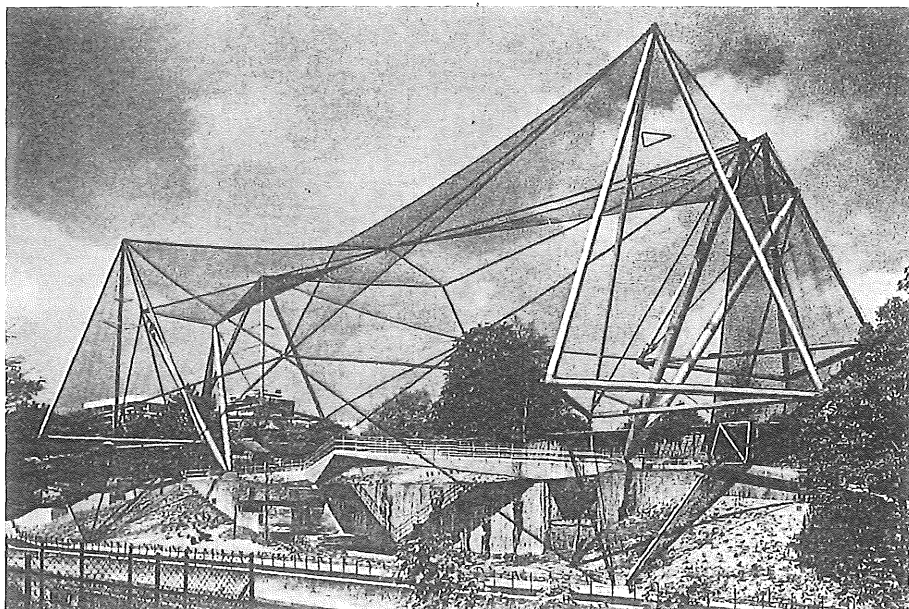
Monumento a Jeremy Bentham en el University College de Londres.



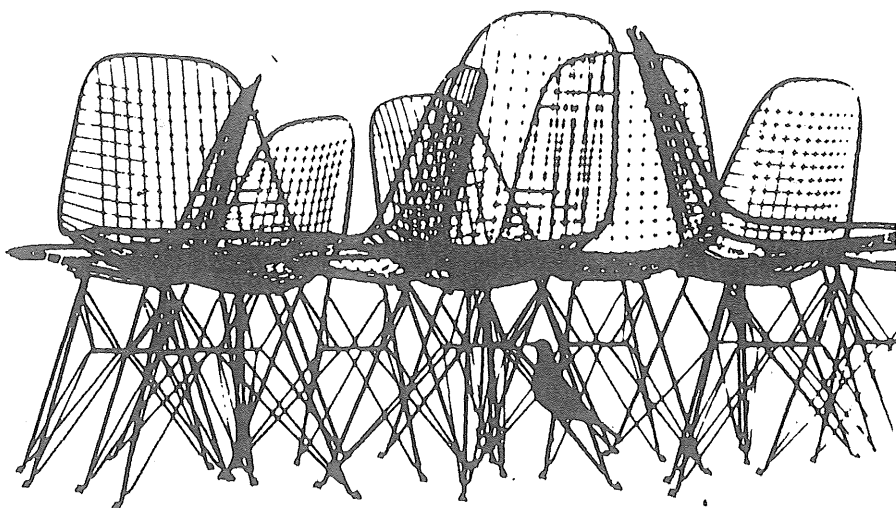
Pabellón de la Unión Soviética en la Exposición de Artes Decorativas de París. Konstantin Melnikov 1925.



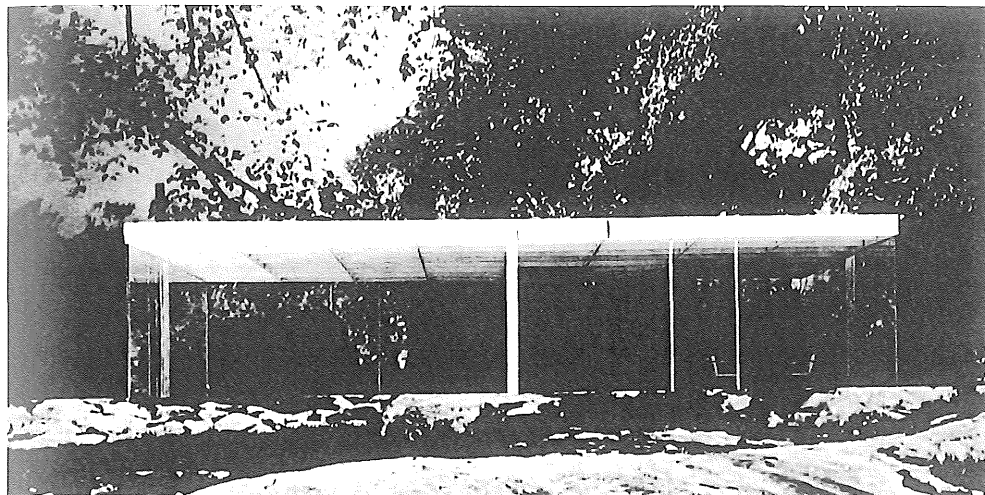
El Pabellón de Melnikov durante su construcción.



Bird Cage. Cedric Price, Lord Snowdon y Frank Newby 1962.



Wire chairs. Charles y Ray Eames 1952.



Fifty by Fifty house. Mies van der Rohe 1951.

FRANZ MARC

El alejamiento expresionista del objeto no fue un accidente. Las cosas desaparecen de la pintura como desaparecen del mundo. Los efectos pueden ocurrir antes que las causas, son simplemente los refinados nervios del arte que sienten los acontecimientos antes de que ocurran. Estas palabras fueron escritas por el historiador del arte Wilhelm Hansenstein en 1919, exactamente al final de la guerra. Franz Marc, pintor y colaborador con Kandinsky en la fundación de *Der Blaue Reiter*, muere en el frente de Verdun en 1916, a los treinta y seis años. En sus cartas desde el frente, correspondientes a los años 1914 y 1915, Franz Marc habla a su esposa María de cómo en las batallas lo realista desaparece completamente, es increíble que la guerra pueda haber sido representada con pueblos quemados, jinetes al galope, caballos desplomándose, debemos hacerlo de otro modo, aunque me pregunto si podré volver a pintar. En una de sus últimas cartas, confiesa haberse sentido desconcertado y agitado al ver la imagen de uno de sus cuadros, *El destino de los animales* de 1913, reproducida en la postal enviada por un amigo. El cuadro era una premonición de la guerra, horrible, sin que tal conciencia hubiera existido a la hora de pintarlo. Existía una lógica artística en haber realizado esos cuadros antes de la guerra, como anticipación, más que como una reminiscencia después. Ahora, dice de nuevo Marc a su esposa, estoy comenzando a dibujar tranquilamente en mi cuaderno de apuntes.

Franz Marc, hijo de un pintor, había nacido en 1880. A partir de 1908 su obra comienza a estar dominada por el tema de los animales. El hombre desaparece casi completamente y los paisajes se convierten en simples fondos de esas figuras que representaban lo que es puro, verdadero y bello, lo que no puede encontrarse en los seres humanos. Marc, como su amigo el también pintor August Macke, se aleja por instinto de la vida consciente para sumergirse en la más pura del animal. Sus óleos *Pequeños caballos azules*, *Vaca amarilla* y *Zorro* son de 1911, el grabado *Caballos descansando* de 1912 y los también óleos *Gacelas* y *Caballo durmiendo* de 1913. Igualmente en 1912 pinta August Macke el *Gran Zoológico*, su único tríptico, que desarrolla el tema de los animales esta vez en convivencia apacible detrás de sus jaulas con unos hombres que no aparecen individualizados sino sin rostro, esquemáticos, representando sólo a su especie y su clase social. Franz Marc, en su *Caballo en el paisaje* de 1910, sigue el modelo de una persona mirando

melancólicamente al paisaje, pero esta vez el que mira es un caballo que nos da la espalda. El primer encuentro entre Franz Marc y August Macke tiene lugar este mismo año 1910, como también el de Marc y Kandinsky, otro entusiasta de los animales, de los caballos.

Lo más llamativo de la corta carrera del pintor Franz Marc es su dedicación al tema de los animales. Pero además está su visión anticipatoria de la forma con respecto a las causas que la producen e incluso a los acontecimientos que describe. Marc y sus compañeros de *Der Blaue Reiter* representaban una tendencia pictórica criticada por su exceso de preocupación formal e incluso por sus tendencias bidimensionales y decorativas. La fundación de *Der Blaue Reiter* había sido el resultado de la colaboración durante casi un año entre Wassily Kandinsky y Franz Marc, el primero catorce años mayor que el segundo, y en el Almanaque escribieron prólogos separados. Marc decía de Kandinsky que era la única voz verdaderamente profética y reconoce su deuda con él, mientras que para Kandinsky el joven Marc no era sólo un artista sino alguien que luchaba por abrir paso a su obra en Alemania y buscar apoyo para sus ideas. En su prólogo, Franz Marc habla de la tensión artística que se siente en toda Europa y de cómo, aunque las ideas subyacentes no sean nuevas, surgen otras formas como una bella y anómala semilla. En sus ensayos y en sus cartas, continuará tratando de explicar la nueva dirección que estaba siguiendo en Europa el arte de la pintura.

En la carta que dirige al editor Reinhard Piper en 1910, éste había comprado una de sus litografías en su primera exposición individual en Munich unos años antes, Franz Marc se refiere expresamente al ritmo orgánico de todas las cosas y añade que su deseo es comunicar la fuerza básica y primaria que conecta a los animales con el universo. Los animales son el signo de la inocencia, la imagen de las fuerzas pre-rationales, pero hay que evitar en ellos tanto lo sentimental como lo particular, lo que implica también un cierto sentido de intemporalidad. Mi objetivo no está en la pintura de animales per se, continúa diciendo Marc a Piper, más bien busco un estilo limpio, claro y luminoso que absorba al menos parte de lo que los pintores modernos tienen que decir, expresar el sentido del ritmo orgánico, la penetración panteísta en la circulación sanguínea de la naturaleza, de los animales, de la atmósfera. No puedo encontrar modelo más adecuado para este arte que la pintura de animales, por eso la practico, la animalización del arte o una animalización de la experiencia del arte.

Nadie debería intentar reconocer qué tipo de caballos había pintado, porque lo que importaba era sentir su vida interior. Intencionadamente, por ejemplo, en los *Pequeños caballos azules* había evitado toda referencia al tipo o la genealogía del

animal, incluso las exageradas proporciones de las grupas eran algo impropio de un caballo. Debía evitarse lo particular, como haría Macke en sus humanos sin rostro.

El mundo de los otros artistas también interesaba a Franz Marc. Tras un viaje a París en 1912, confiesa a Kandinsky su tristeza y su furia ante las pinturas cubistas expuestas en el Salón de Otoño y sus malas impresiones sobre Picasso. Pero la polémica más directa mantenida por Franz Marc fue con Max Beckmann, quien atacaba la línea defendida y practicada por Marc por decorativa, asociándola al campo de las artes aplicadas. Para Max Beckmann eran fundamentales tanto un sentido espacial como un reconocimiento de los objetos tratados en la pintura, en contra del camino iniciado por Cézanne, al que por el contrario elogia Franz Marc como intérprete de una nueva construcción y de una nueva tradición pictórica que él mismo pretendía continuar. Además de sus tomas de posición respectivas y del antagonismo expreso demostrado por Franz Marc hacia Max Beckmann en su respuesta de ocho líneas titulada simplemente *Anti-Beckmann*, éste concentra sus argumentos sobre la nueva pintura en una defensa de las cosas más ocultas de la naturaleza, una naturaleza que está tanto fuera como dentro de nosotros y que exige del arte una salida de sus meras apariencias y un camino hacia la simplicidad. Esto exigía, a su vez, una depuración de los medios empleados en la pintura, principalmente el color.

Pero volvamos de nuevo a los temas de la pintura de animales y de la anticipación de los efectos con respecto a las causas, que antes hemos mencionado como características de la pintura y el pensamiento plástico de Franz Marc. Con respecto al primero se puede pensar, en la línea sugerida por Beckmann, que la pintura de animales y la insistencia en los ritmos y la modulación sobre el tratamiento realista de los objetos pudieran tener que ver con un cierto decorativismo. Ciertamente es posible encontrar la figura humana tratada con fines puramente decorativos, pero sólo cuando se hace de manera similar a como se tratan otros seres pertenecientes al mundo orgánico, es decir, desprovista de individualidad y reducida a su condición de especie. Lo mismo podría decirse de los animales que ocupan un lugar en las superficies decoradas al lado de los ornamentos vegetales, no son individuos, tampoco clase, son pura especie.

Theo van Doesburg, desde una posición distinta, reclamaría poco después las cualidades más generales de los objetos, y en particular de los animales, como interés prioritario de los artistas. Si para un ganadero la vaca es un animal con capacidad para producir carne y leche, dirá Doesburg, si para un veterinario o un carnicero existe una realidad específica de la vaca, el pintor sólo ve unas pocas de estas cualidades del animal, las más generales, porque él percibe estas cualidades también en otros objetos, aunque sea con relaciones distintas. El artista ve la vaca

como una combinación de espacio abierto y juegos de luz, experimenta sus huecos y sus prominencias, ve las partes de su cuerpo como una experiencia de tensión. El suelo en que se apoya la vaca no es más que un plano. No hay detalles porque ningún rasgo particular tiene interés para el artista, que experimenta animal y ambiente como una cohesión orgánica. En el momento en que el animal se pone en movimiento, surgirán nuevas experiencias. Se observará una cierta periodicidad y repetición de movimientos distintos, un ritmo. El cuerpo del animal, que el artista no tiene ya por qué recordar, se multiplicará en el espacio. Ya no será una criatura física, sino un mundo abstracto en la imaginación formativa del artista.

No será hasta 1925, casi diez años después de la muerte de Franz Marc, cuando Theo van Doesburg formule en Weimar, en Alemania, este modo de concebir la experiencia estética aplicada precisamente a un animal, la vaca, que él convertirá como Marc en objeto de su pintura. Para Doesburg, el fenómeno natural que encarna el animal es reconstruido con acentos estéticos que reencarnan la esencia del objeto de un modo nuevo. Este proceso concierne al arte visual y nada más. Sin embargo, la obligatoriedad de las formas rectangulares y de los colores puros aleja los resultados del pintor holandés de las experiencias anteriores de los artistas alemanes como Franz Marc o Wassily Kandinsky, este último también en la Bauhaus en el momento de la llegada de Theo van Doesburg a Weimar.

Los ritmos, las repeticiones, la eliminación de los rasgos particulares, incluso la más llamativa coincidencia en señalar la no necesidad de reconocimiento del cuerpo del animal, aproximan estos dos universos pictóricos. Doesburg insiste en la exclusividad de lo visual en estos procedimientos artísticos, la escultura y la arquitectura estarían al lado de la pintura, mientras que Franz Marc en *Der Blaue Reiter* dejaría abierto el camino a otras artes como la música o la literatura también capaces de experimentar esos ritmos orgánicos de la naturaleza.

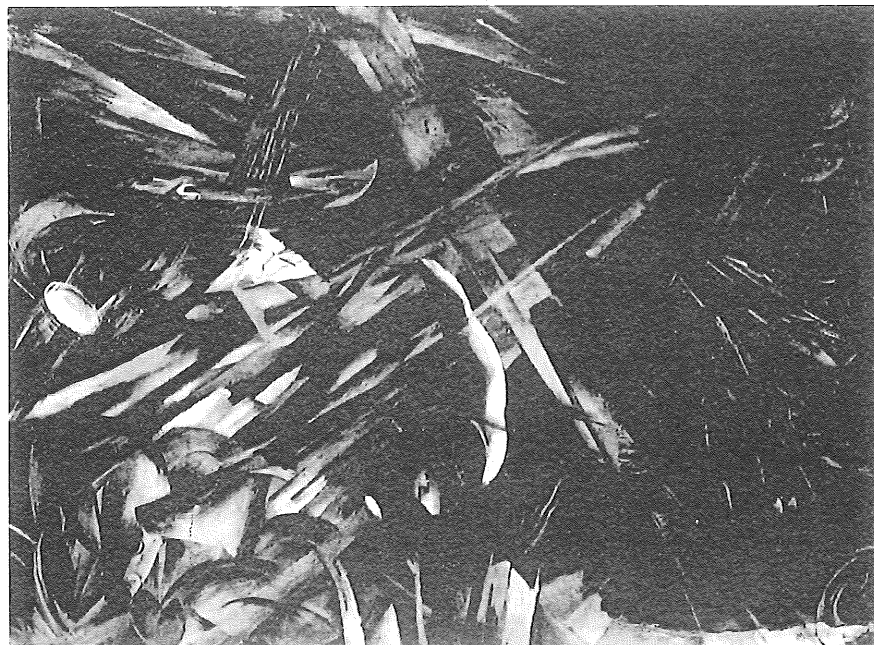
Dice Alois Riegl que el ingenuo horror vacui, que trata de cubrir toda la superficie con adornos de color nada tiene que ver con el maduro gusto artístico que se empeña en representar lo supremo, lo divino, en las formas sensibles. Son dos cosas separadas con claridad por todo el mundo. En este sentido, la seguramente cierta tendencia decorativa detectada por Beckmann en la línea pictórica promovida por Franz Marc, incluso en su propia pintura, sólo podía preocuparle en menor grado ya que su objetivo principal era la expresión de las ideas y sentimientos más importantes del hombre. Paradójicamente, esto le llevó a alejarse de la figura humana para centrarse en la pintura de animales, en lo que él mismo llama la animalización del arte. Sólo a través de los animales podría dar lo mejor de sí mismo.

La expresión de estas ideas y sentimientos superiores a través de un medio artístico exige, sin embargo, un enorme esfuerzo y rara vez se consigue de una vez por todas. Es característico de todo el arte expresionista, visual o no visual, hacer explícito este esfuerzo que lucha por conseguir la expresión. Como ha señalado Worringer en su explicación del arte gótico, las formas primitivas y las configuraciones geométricas elementales sólo consiguen su vitalidad orgánica tras un largo proceso de maduración artística. Sería algo así como la inversión del camino que lleva de las formas naturales a la simplificación geométrica. Theo van Doesburg parece colocarse del lado de este último entendimiento de la abstracción, originado en la naturaleza, aunque comparta en gran medida las obsesiones por los ritmos y la generalidad de las formas de Marc y Kandinsky. La distinción de los conceptos de abstracción que manejan cada uno de estos artistas, y otros, como sucede con sus teorías sobre el color, es una empresa imposible.

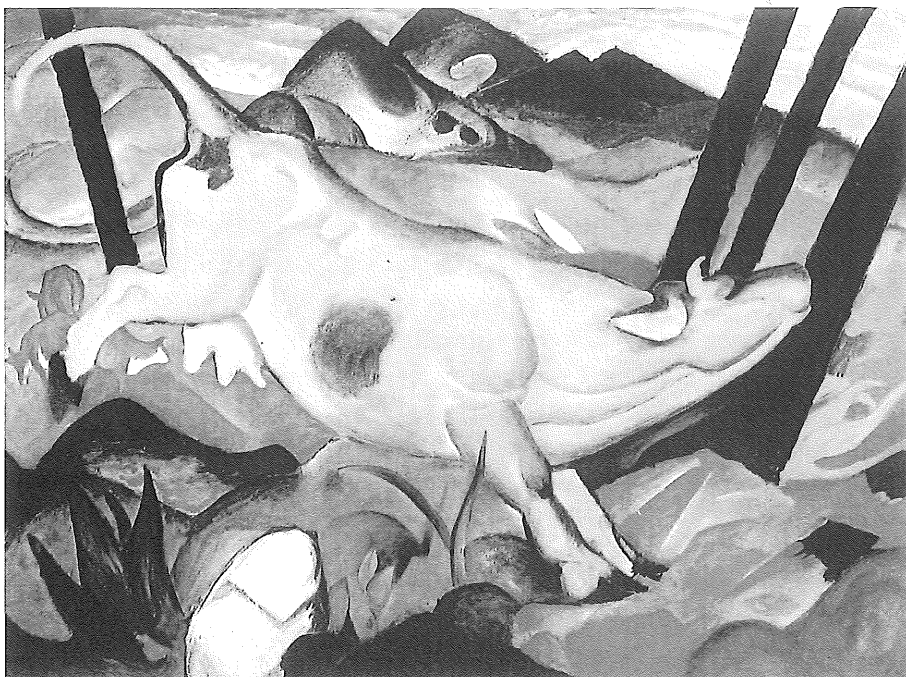
El esfuerzo por conseguir la expresión está patente en las grupas demasiado robustas de los *Pequeños caballos azules* de Franz Marc, unas manchas de color que son antes pintura que animal y que buscan su objeto de referencia, como las palabras dichas antes buscan el concepto que tratan de explicar. La anticipación hace que algunas partes de la obra queden marginadas de cualquier tratamiento artístico, mientras que toda la tensión expresiva se concentra en otro lugar. Esto es lo que sucede, señala otra vez Alois Riegl, en los muros ataludados de los templos egipcios, sin ningún tratamiento exterior ya que el templo egipcio sólo revela en el interior de columnas lo esencial de sus cualidades artísticas. Los muros ataludados del *Monumento a Bismarck* de Hans Poelzig, un proyecto de 1910, sin ningún tratamiento artístico y que también nos dan la espalda mirando al paisaje como el *caballo* de Franz Marc, todavía no encierran nada aunque preparan el camino para los interiores expresionistas que vendrán después. No hay ninguna concesión artística y mucho menos decorativa en estas inmensas moles, sólo formas envolventes cuyo verdadero sentido está en no ser reconocidas.



Retrato de Franz Marc. August Macke 1910.



El destino de los animales. Franz Marc 1913.



La vaca amarilla. Franz Marc 1911.



Pequeños caballos azules. Franz Marc 1913.

LA IGLESIA DE ACERO DE OTTO BARTNING

Más que por ninguna otra cosa, Otto Bartning es conocido por sus trabajos como teórico y constructor de la moderna iglesia protestante. Para él, la iglesia protestante debía ser un edificio resuelto con la misma claridad que una escuela, un ayuntamiento o un teatro. De hecho, su primer encargo profesional fue una Iglesia evangélica, que proyectó en 1906, como una iglesia había supuesto el inicio de las carreras de los arquitectos americanos Richardson o Furness y sería decisiva en la de Frank Lloyd Wright.

La llamada *Stahlkirche auf der Pressa* en Colonia es un edificio construido por Otto Bartning por primera vez en 1928 y será reconstruido dos años después en Essen en 1930. No es ésta ni la más importante de las iglesias realizadas ni mucho menos la actividad más sobresaliente en la carrera de Otto Bartning, un arquitecto nacido en Karlsruhe en 1883, pero sí ocupa un lugar en las historias de la construcción moderna con uno de sus materiales emblemáticos, el acero. Otto Bartning, compañero y exactamente contemporáneo de Walter Gropius y sólo tres años más joven que el omnipresente Bruno Taut, compartió con ambos la dirección de algunas de las asociaciones de arquitectos y artistas que se sucedieron en Alemania a raíz de la Primera Guerra Mundial, entre ellas el *Arbeitsrat für Kunst*, fue autor del Programa para la Enseñanza de la Arquitectura que dio origen a la *Bauhaus* y, después del traslado de ésta de Weimar a Dessau en 1926, ejerció como Director de su sucesora la *Bauhochschule* de Weimar hasta 1930. Otto Bartning publicó varios libros en que exponía sus ideas arquitectónicas, el primero de ellos *Von neuen Kirchenbau* es de 1919 y el último *Erde Geliebte* de 1956, tres años antes de su muerte en Darmstadt en 1959 a los setenta y seis años.

Otto Bartning fue sobre todo un constructor, como también lo fue Bruno Taut. Pero, a diferencia de éste, Bartning fue principalmente un constructor de iglesias. Como su primer proyecto, su primera obra escrita trata también el problema de la construcción de espacios religiosos. Después de la Segunda Guerra Mundial se encarga de construir una serie de *Iglesias de emergencia* en todo el país y antes, en los años de la guerra, realizará iglesias en el extranjero, una de ellas en Barcelona en 1942 y otras en París, Bruselas, Belgrado, Lugano o Beirut. Su obra más importante es sin embargo un proyecto, el de la Iglesia estelar o *Sternkirche*, en la que Bartning lleva a cabo un replanteamiento total del edificio religioso. No es sólo

la nueva técnica del hormigón que se impone a un lenguaje formal de origen gótico sino una fusión de necesidades funcionales, simbolismo religioso, geometrías expresionistas y modelos primitivos. La *Sternkirche* ha sido unánimemente reconocida en las Historias de la arquitectura moderna como uno de los diseños religiosos más importantes de este siglo y uno de los más originales logros de la arquitectura de su tiempo. Además, esta Iglesia estelar es un precedente formal incuestionable de edificios que pertenecen a épocas posteriores y representan ya una alternativa a la modernidad de los años veinte y treinta, los que se inscriben dentro de las tendencias orgánicas europeas y que se concretarán lejos de Europa en la *Sydney Opera House* del danés Jørn Utzon o en la *TWA Terminal* en Nueva York del finlandés Eero Saarinen.

La genealogía de la *Sternkirche* estaría, por tanto, tan clara en sus precedentes o influencias góticas y barrocas como en sus consecuencias posteriores en la obra de los arquitectos nórdicos europeos de los años cincuenta. Pero es el mismo Otto Bartning quien, en un contexto más general de su obra y no sólo de su modelo más inventivo, reconoce su campo de influencias, el que considera más válido para alimentar el desarrollo de toda la arquitectura de su tiempo y de su país y que se concreta en tres nombres, Muthesius, Loos y Taut. A través de Hermann Muthesius, alemán de largas estancias en Inglaterra, Bartning entronca con la tradición del movimiento *Arts-and-Crafts* de Morris y Ashbee, de Loos destaca su lucha contra el ornamento y su conexión con la *Escuela de Chicago* y del más cercano Bruno Taut su posición en contra de una arquitectura académica y su revolución en el campo del color. En un segundo plano, tras este frente Muthesius-Loos-Taut, estarían los movimientos radicales que llegaron de Holanda de la mano de Theo van Doesburg.

Dice sarcásticamente Walter Curt Behrendt en su libro de 1937 *Modern Building* que resulta curioso que, como sucede en la Iglesia de acero de Otto Bartning, las iglesias ya no lleven nombres de santos, sino de materiales de construcción. Sería este hecho una evidencia del fracaso de la aplicación de las técnicas constructivas modernas a problemas arquitectónicos en los que se encuentra implicada la monumentalidad, incapaz de ser lograda con unos medios perfectamente eficaces en temas domésticos o industriales. El mismo problema de la monumentalidad, planteado en los años cincuenta por los arquitectos ingleses que pretendían una salida de la modernidad y un alejamiento del camino emprendido por la arquitectura americana de su tiempo, se encuentra con una discusión sobre las condiciones materiales a través de las que se realiza la arquitectura que entronca directamente con la quizá menos explícita polémica planteada por la primera construcción religiosa de acero de Otto Bartning, la *Stahlkirche*. Por obra exclusiva del cambio de medio material el problema mismo del edificio religioso se hace más

esquemático e incluso más limitado. Peter y Alison Smithson hablarán de una arquitectura sin retórica al referirse a su *Hunstanton School*, una construcción también metálica de 1953 y que se convertiría en el emblema de las posiciones arquitectónicas del *Team Ten*.

La *Stahlkirche* es una secuela, un edificio derivado, tras la espectacular creación espacial y formal de la *Sternkirche*. Incluso es un edificio doblemente derivado si se consideran las pretensiones sobre la forma del edificio religioso expresadas por Otto Bartning en su libro *Von neuen Kirchenbau*. La idea religiosa estaba impaciente por asumir una idea espacial, una arquitectura sagrada en un sentido nuevo, libre, espiritual. Eran patentes las carencias de los espacios de asamblea de las iglesias protestantes, sobre todo si se comparaban con las catedrales, no bastaba con el sermón, era preciso impulsar una espiritualización a través del sentimiento surgido en el culto, la contribución activa de la emoción del individuo a la emoción colectiva de la comunidad congregada. Y, dice más adelante Bartning, en ese momento dejo a un lado mi pluma y tomo con impaciencia el lápiz de dibujo. El punto de partida de la *Sternkirche* había sido la rivalidad existente, en la iglesia protestante, entre el púlpito y el altar, los dos puntos focales en conflicto inexorable. En la solución propuesta, sobre un modelo de planta central, se agrupan púlpito y altar en el centro aunque éste, centro de la iglesia de la adoración, se dispone detrás y a más altura. El escalonamiento interior, a imagen del valle y la montaña, y el desarrollo de la cubierta nervada de hormigón como la bóveda del cielo dan lugar a una completa reinención por parte de Otto Bartning de la iglesia protestante en la que también se unifican el propio espacio de culto, la casa parroquial y la sala de reunión en un gran esfuerzo de continuidad.

La imposibilidad de construir la *Sternkirche*, no tan imposible si miramos más adelante hacia Sydney o Nueva York, condicionó que la actividad en el campo de la arquitectura religiosa por parte de Otto Bartning tuviera un segundo punto de arranque en la más modesta Iglesia de acero o *Stahlkirche* seis años después. A través esta vez de un sistema constructivo de acero, se plantea el mismo problema, la construcción, la realización del espacio gótico con unos medios nuevos. La forma de la planta se basa en una gran sala parabólica y el principio constructivo reside en una reducción al mínimo del esqueleto de acero con la consecuencia de una gran ligereza del espacio y una transparencia entre interior y exterior casi total. Exactamente las cualidades contrarias del modelo de la *Sternkirche*, central y dominado por la masa del hormigón y el hermetismo.

En cualquier caso, ésta sería la forma final de la *Stahlkirche*, paredes acristaladas enteramente de arriba abajo, planta basilical y escalonamiento hacia el altar, cubierta perfectamente autónoma y fachada ocultando el cuerpo de la nave. Pero lo más

característico de esta Iglesia de acero es que debía ser construida en la *Pressa* de Colonia y después desmontada, para reconstruirse cuatro meses después en la ciudad de Essen. El problema se planteaba con todos los condicionantes propios de los pabellones temporales de feria, insólitos en el caso de una iglesia.

Los criterios sobre la solución del problema constructivo asumían lógicamente un papel primordial en este caso, a pesar de que Bartning hubiera expresado ya claramente que su jerarquía a la hora de plantear el problema arquitectónico de la iglesia no comenzaba con la consideración de la técnica constructiva, sino que acababa en ella. Antes estaban el concepto de forma espacial y el deseo de forma artística, después el tema funcional, las necesidades del edificio, y los medios materiales y la realización técnica estarían en tercer lugar. Pero las exigencias específicas de una iglesia desmontable produjeron una alteración de esta jerarquía. En efecto, el trabajo del arquitecto en colaboración con los ingenieros berlineses Kuhn y Schaim se centró en la definición constructiva, desde los cimientos formados por una losa de hormigón armado hasta el cuerpo de la iglesia a base de una doble pared de pilares metálicos, la interior de columnas articuladas y la exterior de columnas rígidas hasta el nivel de cimentación. Las cerchas de la cubierta se recubrirían exteriormente de planchas de cobre e interiormente de paneles de madera de fresno, mientras que los vanos entre las esbeltas columnas de acero serían enteramente de cristal policromado. Después de construir la *Stahlkirche*, Bartning escribió que la esencia de la construcción en acero, la pared de cristal y la doble fila de pilares, la convertía en la más adecuada formal y simbólicamente para las iglesias, para los espacios religiosos. Y que la rigidez y ligereza de los soportes de acero permitían una gran libertad interior y exterior. Éste sería el ejemplo más puro de este modo de construir, ya que en una segunda iglesia en Essen, también de 1930 y ésta de planta central, utilizará ya un esqueleto de acero recubierto de hormigón y arcos en las paredes exteriores.

La continuidad más directa con esta *Stahlkirche*, más allá de su propia reconstrucción en Essen en 1930, se establece en las llamadas *Notkirchen* o Iglesias de emergencia, de cuyos trabajos se hace cargo Otto Bartning en 1948. En ellas pasa a ser fundamental el problema del montaje y, con respecto a su antecedente directo de Colonia-Essen, se da un paso más en la reducción de la monumentalidad y en el cambio de materiales y técnicas constructivas empleados. Las cuarenta y siete *Notkirchen* construidas por todo el país se realizan sobre la base de una estructura de madera y unas posibilidades de montaje no ya en tres meses, como había sido el caso de la Iglesia de acero, sino de entre una y tres semanas. Por otra parte, un programa de edificación de esta envergadura exigía una sistematización de los tipos análoga a la realizada por muchos arquitectos, alemanes o no, en el campo de la

vivienda. Otto Bartning establecerá sus distintos tipos de Iglesias de emergencia en función de la posición del altar, primero, y de su capacidad o su tamaño después. Todas de forma basilical, el fondo del altar podría estar formado alternativamente por una pared plana y ciega o por un ábside poligonal iluminado por ventanas altas.

El programa de construcción de las *Notkirchen* en Alemania, como empresa extensiva a realizar en un corto período de tiempo, recuerda al que había tenido lugar en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII, la llamada *Fifty New Churches Act* de 1711, y en que intervienen arquitectos como Sir John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor representantes destacados del barroco inglés. Pero en el caso de la Inglaterra de la reina Ana, se señalaba en el encargo que las cualidades de estos nuevos edificios adaptados a las necesidades de la Iglesia anglicana deberían convertirlos en símbolos de la comunidad, con torres o campanarios, y que su construcción sería en piedra u otros materiales naturales. Algo semejante había sucedido en el siglo XIX en los Estados Unidos con Richardson principalmente, quien había hecho de sus sólidas iglesias inspiradas en el románico europeo monumentos a la incipiente vida comunitaria de un país que exigía sus símbolos propios. Con respecto a ellas, las Iglesias de emergencia de Otto Bartning significaban exactamente lo opuesto, más que una carga de monumentalidad y de simbolismo, una descarga de éstos, la conversión del edificio comunitario más altamente simbólico y permanente en una construcción sencilla, prosaica y casi puramente utilitaria. Además, la tipificación de las soluciones implicaba un desarraigo del lugar y en consecuencia un cierto anonimato de las iglesias que ni siquiera, como decía Behrendt, tenían ya nombres de santos.

Hermann Muthesius, Director de las Escuelas de Artes y Oficios de Prusia, fue un decidido adversario de la separación entre los oficios manuales, las bellas artes y la arquitectura, tanto como de su enseñanza en instituciones independientes. Tras su estancia en Inglaterra a lo largo de varios años, publica su obra en tres tomos *Das Englische Haus* en 1905 donde da a conocer en Alemania los grandes logros de los arquitectos ingleses en el campo de la arquitectura doméstica, de la *country house*. Muchos arquitectos alemanes compartían la visión de Muthesius sobre la necesidad de una integración de las artes y su admiración por la arquitectura inglesa de finales del siglo XIX. La conexión inglesa que toca a Otto Bartning desde el comienzo de su carrera, sobre todo a través de Hermann Muthesius, se refleja en el terreno de la casa aislada que, para él, debía satisfacer los sentimientos de dignidad y comodidad de acuerdo con sus fines. Cada edificio necesitaba por tanto tener un rostro real, los rasgos de un rostro humano, lo que se consigue casi literalmente en su *casa M. Schuster* en Wylerberg-Kleve de 1921-24, un edificio con cubiertas de fuertes pendientes y un fraccionamiento del volumen que aunaba el legado del mundo

gótico con las geometrías poliédricas del cristal, y en la *Torre de agua* que el propio arquitecto construye en Zeipau en 1922, con ventanas como ojos y la esquina central como nariz. En ambos casos, arquitectura doméstica y arquitectura industrial estarían igualmente condicionadas por un dominio de la masa como soporte de ese pretendido antropomorfismo. La Iglesia estelar o *Sternkirche* de 1922 parecía discurrir por esa misma senda de búsqueda del simbolismo a través de las formas masivas y el dominio abrumador de la cubierta.

La *Stahlkirche*, construida sólo seis años después, supone un radical cambio de rumbo en el planteamiento de la arquitectura religiosa por parte de Otto Bartning, que en 1924 se había convertido en Doctor en Teología por la Universidad de Königsberg. El cambio de sistema constructivo, ahora de acero, y las exigencias de un encargo que imponía el desmontaje y la reconstrucción posterior en otro lugar sitúan al arquitecto alemán en una posición que sólo se concretaría teóricamente más tarde, en los años cincuenta, con la fundación del *Team Ten* impulsado por los arquitectos ingleses Alison y Peter Smithson. Las consecuencias de la *Stahlkirche* de Bartning, las Iglesias de emergencia, sí coincidirán cronológicamente tanto con los planteamientos de los Smithson como con algún otro episodio paralelo como fue el de las llamadas *Case Study Houses* de California.

El año 1954, dicen Peter y Alison Smithson, fue un año clave para nosotros. La publicidad americana era lo mismo que había sido el Dada en su bombardeo de imágenes. Debíamos reaccionar y lo hicimos con nuestro respeto a los materiales y planteando una afinidad entre el edificio y el hombre. La arquitectura japonesa nos sedujo, con sus pantallas deslizantes y sus colores neutros. Nuestra *Hunstanton School* fue la primera realización del Nuevo Brutalismo. Como modelos teníamos a los antiguos arquitectos alemanes del Movimiento Moderno y también las casas de los campesinos a las que Le Corbusier había infundido dignidad, en definitiva, una arquitectura sin retórica ya que la arquitectura ha de ser una respuesta directa al modo de vida. El Nuevo Brutalismo, que incluso debía su nombre al *beton brut* de la *Unité d'Habitation* de Marsella, admiraba por igual la arquitectura de Le Corbusier y la de Mies van der Rohe y empleaba de un modo equivalente la estructura de hormigón o la retícula de acero, sin que el cambio de medio material significara alteración alguna en sus pretensiones o en su concepción no retórica de la arquitectura. La neutralidad y la repetición eran los medios para lograr estos objetivos.

Y volvemos de nuevo a la *Stahlkirche* de Otto Bartning. Sobre ella cabría hacer ahora las siguientes consideraciones:

En primer lugar, la conexión inglesa que Bartning había establecido a través de Muthesius en el campo de la unificación de las artes y su enseñanza, así como en la realización de la casa de campo, se manifiesta de un modo distinto en la construc-

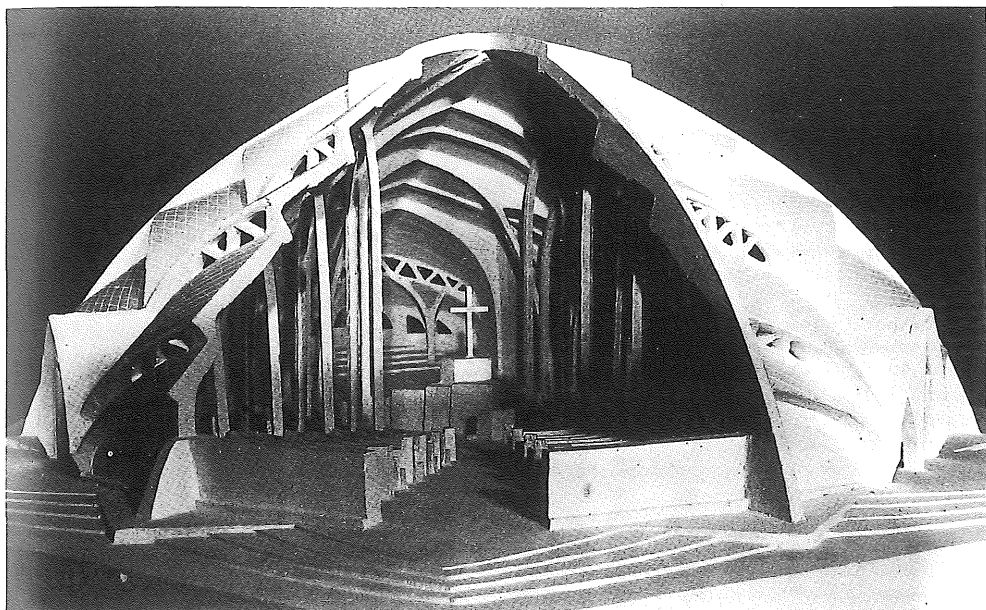
ción de iglesias. En el caso de los edificios religiosos que fueron el principal objetivo de la arquitectura de Otto Bartning a partir de su modelo de *Sternkirche* de 1922, el cambio de medio constructivo y la adopción de la estructura de acero significó automáticamente una descarga de simbolismo y de monumentalidad en el propio organismo de la iglesia cuya culminación tendrá lugar a finales de los años cuarenta, en sus Iglesias de emergencia o *Notkirchen*. En la trayectoria del arquitecto Otto Bartning se anticipa el movimiento que, dirigido desde Inglaterra por Alison y Peter Smithson, significará en los años cincuenta una de las salidas de la modernidad basada precisamente en la renuncia a la retórica. Paradójicamente, esta pérdida de retórica, de monumentalidad y de simbolismo, este camino hacia la sencillez, la ligereza y la neutralidad se había iniciado en un arquitecto expresionista, Bartning, que en 1922 había construido el modelo de iglesia que serviría para dar origen a formas monumentales incluso más allá del campo de lo religioso y en un momento, el año 1928, en que todavía las grandes obras de la modernidad y por tanto sus propios monumentos estaban por llegar.

En segundo lugar, el problema de las relaciones entre arquitectura religiosa y secular se plantea en Otto Bartning en su doble vertiente del enfrentamiento entre la iglesia católica y la protestante y entre el edificio de reunión y el espacio de culto. Los límites tanto en uno como en otro caso son borrosos en el caso de este arquitecto alemán. Incluso el camino emprendido en principio hacia un mayor contenido simbólico del espacio de asamblea protestante se invierte posteriormente en el sentido de plantear espacios religiosos más modestos y despojados de cualquier tipo de retórica formal. Esto, además, implicará a los sistemas y materiales de construcción, que cambiarán de la continuidad del hormigón a la discontinuidad del acero y finalmente a la artesanía del esqueleto de madera.

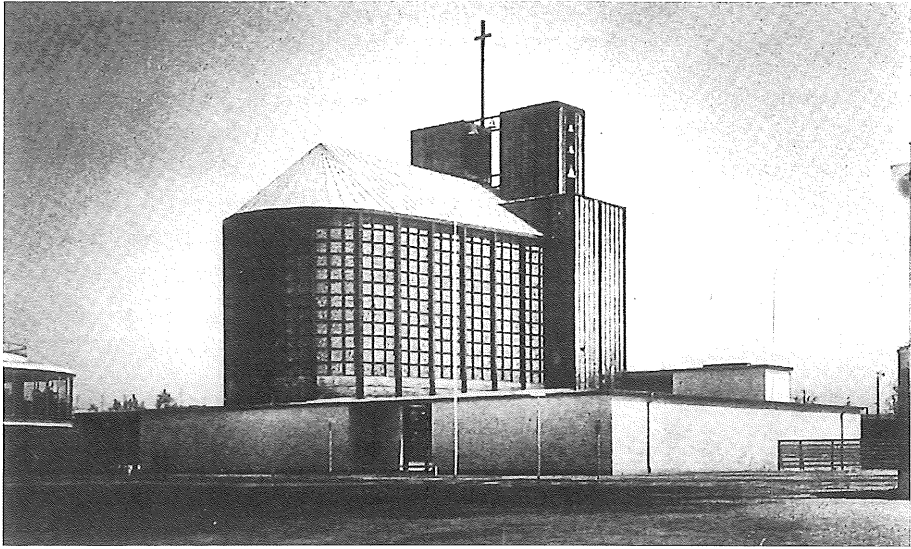
En tercer lugar, Bartning dedica un gran esfuerzo a partir de la *Stahlkirche* de 1928 a definir los sistemas de montaje. Sin embargo, él mismo explica que su prioridad a hora de concebir un edificio religioso está en la investigación sobre el modelo espacial que habrá de regirlo y el establecimiento de un deseo de forma artística. A esta definición de la cualidad espacial le seguirá el desarrollo de las superficies. El segundo problema sería resolver las necesidades del edificio, su aspecto funcional. Y sólo en tercer lugar aparecería su realización técnica, la búsqueda de los elementos y sistemas de montaje y de la simplicidad, más que de una construcción especializada. No obstante, como también dice el propio arquitecto, él descubre la adaptación del sistema estructural de acero a las necesidades espaciales y funcionales del edificio religioso a partir del estudio de montaje realizado para la *Stahlkirche*, cuyas estrictas condiciones técnicas debían ser prioritarias y anteriores a cualquier consideración espacial o funcional autónoma de la iglesia.

En cuarto lugar, es significativa la facilidad con que algunos arquitectos, y no sólo Bartning, pasan de un concepto basado en la construcción en acero a otro realizado en madera, en lo que podría ser interpretado como un movimiento regresivo. Los ejemplos de Melnikov en su Pabellón de París de 1925 o de Poelzig en su casa del *Weissenhof* de Stuttgart de 1927 son claros, tanto como las Iglesias de emergencia de Otto Bartning, construidas como los citados edificios de Melnikov y de Poelzig con estructuras de madera.

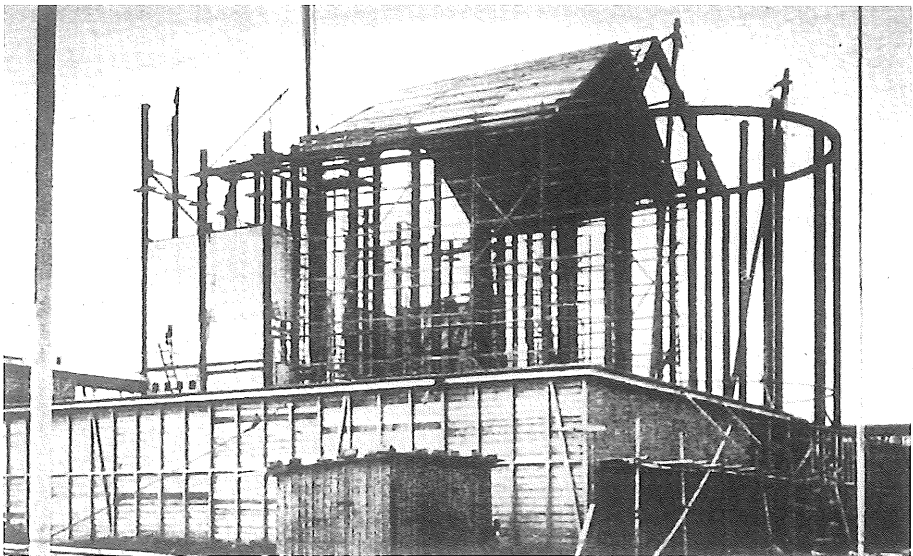
Y en quinto lugar, sólo pasan seis años entre el modelo de la *Sternkirche*, un verdadero cataclismo en el terreno de la arquitectura religiosa europea e incluso de toda la arquitectura del siglo XX, y la construcción de la *Stahlkirche* provisionalmente en Colonia. Las cosas sucedían deprisa en la arquitectura moderna, pero esos seis años en el caso de las iglesias de Otto Bartning tuvieron consecuencias que sólo pudieron ser comprendidas cuando la arquitectura moderna como tal había dejado de existir.



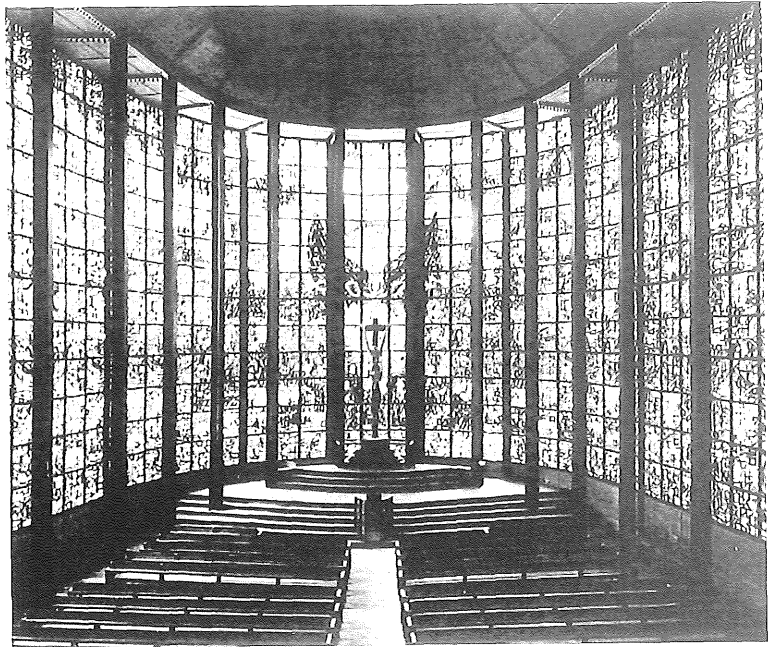
Sternkirche, maqueta. Otto Bartning 1922.



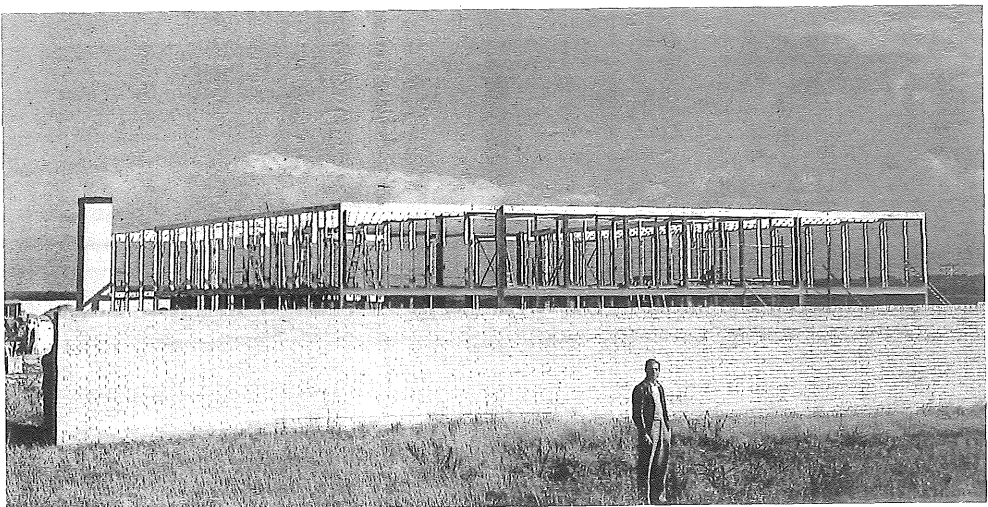
Stahlkirche auf der Pressa, Köln. Otto Bartning 1928.



La Stahlkirche durante su construcción.



Reconstrucción de la Stahlkirche en Essen, interior. Otto Bartning 1930.



La Hunstanton School durante su construcción. Peter y Alison Smithson 1954.

LOS MORALISTAS

Hay una incompatibilidad esencial entre el conocer y el actuar. Para conocer, nos colocamos en una posición exterior a nosotros mismos y al mundo. Esto se aplica también a la propia obra, cuyo conocimiento por parte del autor exige una distancia tanto antes de su creación como en el momento posterior de su análisis. Es el caso de las obras de arquitectura, y en particular de las viviendas, en las que el programa o la función son al mismo tiempo un dato previo exterior a la forma y una explicación posterior de las cualidades de esa forma. Este escrito pretende acercarse a ese problema examinando un campo muy limitado, el de las viviendas construidas en 1927 en el *Weissenhof* de Stuttgart por Hans Poelzig, Bruno Taut y Hans Scharoun, con alguna referencia a las dos realizadas por el menor de los Taut, Max. Mies van der Rohe, en principio, sólo había invitado a participar en el barrio experimental de Stuttgart a Max Taut, el único Taut para él, y la inclusión a última hora de los otros tres representantes del movimiento expresionista se haría en substitución de Häring, Tessenow y Mendelsohn. Los tres construirán casas unifamiliares aisladas, las llamadas del tipo C, mientras que Max Taut construirá dos casas distintas. En la reconstrucción del *Weissenhof* llevada a cabo recientemente, sólo se conserva la vivienda de Hans Scharoun, mientras que las de Poelzig, Bruno Taut y Max Taut fueron destruidas y sus solares se encuentran vacíos. Desde todos los puntos de vista, la vida de estas pequeñas obras de grandes arquitectos fue corta. Por ejemplo, Bruno Taut realizó su diseño en sólo tres días a partir del encargo formal de Mies y la vivienda de Poelzig fue habitada durante menos de dos años por la familia del arquitecto Herkommer y posteriormente demolida en 1929. Por su parte, una de las dos casas de Max Taut, que nunca fue amueblada, se propuso como lugar de reunión, bar o cafetería, del propio barrio. La excepción es la de Hans Scharoun, que todavía hoy permanece.

Este muestrario de circunstancias más o menos ajenas a la empresa misma de la construcción de lo que pretendía ser un conjunto de viviendas modélicas indica, sobre todo combinado con la velocidad del proceso, cómo el actuar se imponía sobre cualquier otra consideración. Desde el ángulo inverso, el filósofo Emile Cioran dice que aquél que se entrega a la introspección y a la observación del mundo, siempre vive al margen de la existencia. Es decir, que si el actuar previene contra el análisis de aquello que se hace, para construir sobre la vida, como para hablar sobre ella, uno

debe hallarse fuera de la existencia. Incluso fuera del tiempo, a pesar de los deseos de muchos de producir obras que sean una fiel expresión de su época.

En algún sentido, los arquitectos mencionados, y quizá no sólo ellos, se colocarán en esta posición externa a la hora de proponer cada uno de ellos una casa modelo en el *Weissenhof*. Con estas viviendas, trataban de responder a las demandas de la sociedad, asumir sus modos de vida y enfrentarse a su tiempo superándolo. Desde este punto de vista, las viviendas de Poelzig, Taut y Scharoun, y seguramente más ellas que otras, serían soluciones arquitectónicas no fechadas. Ninguno de ellos dará excesivas explicaciones a la hora de presentar sus proyectos, con el laconismo que ahora veremos.

Poelzig escribe que su casa está al servicio de las necesidades del trabajador intelectual, sin que haya que esperar de él un cambio hacia nuevos hábitos de vida. El hecho de que la mujer de nuestro tiempo, con frecuencia profesionalmente activa, no se limite a estar exclusivamente en el hogar es importante, por lo que la vivienda debe configurarse del modo más racional posible. La planta baja de la casa se organiza de modo que pueda dar lugar a muchas y variadas clases de habitaciones o espacios utilizables. Se han evitado los pasillos y portales, salvo los absolutamente imprescindibles para permitir el acceso a las habitaciones de la planta alta desde la escalera. El edificio se dispone con las fachadas más cerradas al Norte y al Oeste y las más abiertas al Sur y al Este, hacia donde también están las mejores vistas. En la planta baja se encuentran la cocina, el comedor con una terraza cerrada y la gran sala de estar y de trabajo. El comedor puede, a través de la apertura de unas puertas de cristal, unirse con la terraza. La propia terraza se puede convertir, a su vez, en habitación para el desayuno o en un lugar para plantas o invernadero. La mayor parte de las paredes que dividen habitaciones están construidas con armarios. En la cocina, los asientos y el resto de los muebles se ordenan alrededor de la mesa de trabajo permitiendo que cualquier operación se realice con el menor desplazamiento posible. Las paredes de la sala de estar se recubren de madera pensando en las épocas frías, los grandes ventanales abiertos al Sur tienen asientos, mientras que las ventanas más pequeñas de la pared Oeste sirven únicamente para iluminar la mesa de escritorio o las estanterías de libros. Los dormitorios de la planta superior se configuran con gran sencillez, los armarios están incluidos en la construcción y el resto de los muebles se sitúan de tal modo que la limpieza de la habitación pueda realizarse fácilmente. El desnivel Oeste-Este del solar permite un zócalo en la mitad de la casa, donde se alojan la habitación de servicio y las instalaciones. Esta planta inferior y los cimientos están contruidos de hormigón, mientras que las plantas superiores se construyen con estructura de madera recubierta por ambas caras con paneles aislantes. En el exterior, la casa es enfoscada y en el interior las paredes

están revestidas de madera o mármol. Las cubiertas se realizan con vigas de madera y paneles que garanticen la protección climática del edificio contra el frío y el calor. En el proyecto y la realización de la casa ha colaborado el ingeniero Max Berliner y la Compañía fabricante de los paneles ha aportado su asesoría técnica.

Esta casa, comienza Bruno Taut, es en virtud de su programa la casa más proletaria entre todas las que componen esta exposición. Debe responder a las necesidades de una familia de seis personas, los dos padres y cuatro hijos. Si fueran tres hijos, habría lugar para una persona de servicio y si fueran dos, para una habitación de huéspedes. La casa ofrece en primer lugar todas las ventajas de las viviendas en una sola planta. Las funciones del habitante se deben reducir, pero respondiendo siempre a sus necesidades a través de ciertas medidas. Hay que considerar los condicionantes del solar y reducir el coste todo lo posible, incluso el del amueblamiento. Los acontecimientos que tienen lugar a diario en una vivienda son tan orgánicos que exigen ser separados de una manera clara y al mismo tiempo conectados adecuadamente. Están las habitaciones de trabajo, las de estar y las de descanso, cada una de ellas con áreas a su vez especializadas. En las habitaciones de trabajo, como la cocina, hay que tener en cuenta las conexiones de los servicios de abastecimiento de agua y los desagües. Las habitaciones de estar se dividen en tres tipos, para comer, trabajar y estar propiamente dicha, también habrá un lugar para sentarse al exterior con vistas y podrán conseguirse cuatro variaciones de la sala de estar según aparezcan cerradas o abiertas las paredes o puertas plegables que separan las áreas de comedor y zona de trabajo. Los dormitorios estarán alejados de las habitaciones de estar, los de los niños podrán dividirse por medio de cortinas en dos nichos, uno para cada niño. La terraza de la planta baja protege de las vistas, la sala de estar se orienta al Este y los dormitorios al Sur con grandes ventanas. Todas las partes de la construcción se adaptarán a las normas, incluidas puertas y ventanas. Se emplearán paneles térmicos que garanticen un buen aislamiento, una casa cálida en invierno y fresca en verano.

Y Hans Scharoun, que hace un largo preámbulo sobre el problema general de la vivienda y los objetivos del *Weissenhof*, dice al final sobre su propio proyecto lo siguiente. Esta casa nace del placer de jugar con los nuevos materiales y las nuevas exigencias espaciales. La organización del ala reservada para el trabajo, la cualidad de camarote de los dormitorios, la conexión entre espacios interiores y exteriores, la posibilidad de unión o separación de las distintas áreas de estancia, éstos son los puntos de partida para la forma. No se encontrarán muchos elementos estandarizados. La diversidad de la casa sólo se convertirá en norma cuando sea producida en serie. Como totalidad, la casa no pretende satisfacer ni representar todo, es sólo un paso entre muchos.

Éstas son las palabras, más o menos literales, de los autores sobre sus obras. Casi toda la memoria, en el caso de Hans Poelzig, está dedicada a los aspectos organizativos de la casa, a su programa funcional. Además, se habla de la orientación, las vistas o el control del clima. De la construcción, muy poco. No se menciona, sin embargo, la terraza superior, el solarium, que será convertida en más dormitorios por sus únicos habitantes y que es la responsable de la forma escalonada que originalmente tenía el edificio. Junto a esta disposición escalonada del volumen de la casa, Poelzig se distinguía de los demás en su utilización del color, sobre todo en el interior y el mobiliario, y en la construcción con esqueleto de madera, una auténtica provocación en este moderno barrio modélico. Como Bruno Taut y Max Taut, propone además el empleo de paneles térmicos sobre la estructura, en el caso de éstos una retícula metálica, y también como ellos realiza la casa de menor tamaño, con un solo dormitorio de niños con posibilidad de división.

Si la vivienda de Poelzig (Haus 20) fue singular por su construcción en madera, su forma escalonada y su utilización del color en el interior, la de Bruno Taut (Haus 19) lo fue sobre todo por ser la más colorista en un barrio esencialmente blanco. Bruno Taut dispone todas las habitaciones en planta baja, sólo un cuarto de huéspedes y una posible área de trabajo acompañan a la terraza de la planta superior. Desde el punto de vista organizativo, lo más destacable son las posibilidades de subdivisión de la sala de estar, por medio de paredes plegables. El esquema de colores de Bruno Taut irritó tanto a los participantes en la exposición como a los primeros ocupantes de la casa. Las paredes eran de colores brillantes y distintos, una azul, otra roja, otra verde, el techo amarillo y el suelo negro. Max Berliner, colaborador de Poelzig, dice que pensó en un incendio cuando vio el sol reflejado en las paredes de la casa de Bruno Taut. Mies, sin embargo, no puso ninguna objeción a este tratamiento colorista ni tampoco exigió al hermano de Max Taut que redujera el volumen de su edificio como había hecho con la mayoría. Kurt Schwitters se refiere a esta casa de Bruno Taut comentando una visita al barrio, al que Mies quiso dar un tratamiento cromático unificado. Por supuesto, excluidos los dos Taut. Bruno le dijo que su casa parecería la única terminada en medio de un montón de edificios en obras.

La casa de Hans Scharoun (Haus 33) fue excepcional con respecto a las formas cúbicas dominantes en el *Weissenhof*, algunos hablaron de su romanticismo curvilíneo. Destacaba en este caso principalmente la naturaleza individual del edificio y su enfoque poco ortodoxo del programa. De hecho, frente a la rapidez y casi automatismo de las soluciones de Poelzig y Taut, Scharoun alteró su diseño varias veces porque él mismo consideraba que el proceso evolutivo tenía mucho interés. Las áreas exteriores de la casa, en una parcela de 400 metros cuadrados, se

distribuyeron según las diferentes actividades previstas: área de juegos de niños con un árbol de sombra; área de lavadero y secadero próxima a la cocina y a su patio; plataforma con banco mirando hacia la piscina; piscina y gimnasio rodeados por un muro alto; pradera; área de hierba perimetral; asiento de esquina; y área de plantación directamente accesible desde la terraza de la sala de estar. Hans Scharoun habla de sus deseos de unificar las áreas interiores y exteriores de la vivienda e introducir un movimiento de la propia casa hacia las estancias al aire libre, a ello responden la forma curva de la escalera y la ventana en la esquina curva que mira al jardín y hacia las mejores vistas. Aunque por su forma esta casa parecía adaptarse mejor a una estructura de muros de carga, fue realizada con estructura metálica reticular y paneles aislantes. A petición de Mies, Hans Scharoun accedió a usar en su edificio poco color.

Aunque no hemos citado expresamente la memoria de las dos casas de Max Taut (Haus 23, Haus 24), podríamos mencionar su insistencia en los argumentos prácticos y en los condicionantes económicos y técnicos de la vivienda. En particular, se refiere a la conveniencia de proponer una construcción seca, es decir, un montaje rápido que no exija consumo de agua durante el proceso de construcción. Max recibe las críticas de su propio hermano Bruno, para quien el nuevo enemigo era la concentración en la función y la objetividad como leyes supremas de la arquitectura. Ver la función en términos de simple utilitarismo, o incluso peor de coste, será la muerte de la arquitectura, concluye Bruno Taut.

Lo escueto no sólo de las explicaciones de los arquitectos, sino también de sus soluciones arquitectónicas, prácticamente todas configuradas en torno a los mismos modelos, demuestra que ni en el planteamiento general del *Weissenhof* ni en los edificios concretos había ningún miedo a la esterilidad. Enfrentados directamente con lo inmediato, sin exigencias abstractas ni imposiciones figurativas, se podría no ser brillante, pero nunca falso. Incluso la ausencia de falsedad dejaba un lugar para el mal gusto, tolerado en los arquitectos expresionistas como Poelzig, Taut o Scharoun. Hemos visto cómo, en sus memorias, estos arquitectos explican sus soluciones de vivienda basándose esencialmente en las actividades que en ella desarrollan o deberían desarrollar sus habitantes. Después vendrían las consideraciones constructivas buscando el procedimiento más racional, económico y rápido. Sin embargo, los edificios de Poelzig, Taut y Scharoun destacarán precisamente por aspectos que no son ni funcionales ni constructivos. La casa de Poelzig será reconocida por su forma escalonada, incluyendo el empleo por primera y única vez de la cubierta plana por parte de este arquitecto, y por su estructura de madera y revestimientos geométricos de madera y mármol. Bruno Taut escandalizaría con su edificio pintado de colores brillantes tanto en el interior como

en sus paredes exteriores. Y el caso de Scharoun se convertirá en excepcional por las formas curvas dominantes en su vivienda, más visibles considerando su ubicación en uno de los extremos del *Weissenhof*.

Fenómenos que destacan precisamente por lo que hay en ellos de distinto, sea su estructura, su color o su forma volumétrica, pero que son idénticos en su enfoque y su esencia de casa para la vida del hombre. Si esto fuera así, la comparación de estas obras podría hacerse atendiendo a su constitución interna, su estructura formal, prescindiendo del argumento que liga en cada caso los distintos aspectos de esa obra y que la convierte en única y propia de su autor. La constancia de una estructura formal en los tres casos, no avancemos si sería extensiva a otros del *Weissenhof* o fuera de él, permitiría estudiar aquello que permanece fijo, aunque todo lo demás pueda variar. Estaríamos hablando de que existe una forma fundamental de la casa moderna que no depende de la vida que se desarrolla en ella, al menos que no depende de ella en su origen. En la casa hay pocos elementos procedentes de la vida real, como hay poco de real en la creación de cualquier obra de arquitectura, esencialmente una obra de ficción.

El lingüista ruso V. Propp, en sus estudios sobre la morfología del cuento fantástico, dice que éste no enseña nada sobre la vida. Y, si pudiera trazarse un paralelismo entre lo que el cuento es para la literatura y la casa para la arquitectura, la tesis de Propp significaría que donde es realmente importante el papel de la realidad no es en el origen ni en la forma fundamental, sino en las transformaciones que experimenta la propia casa. La vida real no puede destruir la estructura formal, pero de ella surge la materia de las diferentes substituciones que se producen en un esquema que ya existe y cuyo origen habría que rastrear por otros caminos. En nuestro caso, en el de los arquitectos expresionistas que construyen sus viviendas en el *Weissenhof*, el hecho es que tal esquema existe y únicamente es objeto de modificaciones en las que sí juega un papel fundamental la realidad y el modo de percibir esta realidad por parte de ellos mismos.

Llama la atención la insistencia de Poelzig, Taut y Scharoun en las posibilidades de división y subdivisión de los espacios habitables de la casa, principalmente de la sala de estar, pero también de los dormitorios y habitaciones de servicio. Por medio de ciertos mecanismos tan sencillos como cortinas o puertas plegables, una sala de estar como la de Bruno Taut puede configurarse de cuatro maneras distintas o un minúsculo dormitorio independizar las áreas de descanso de cada uno de los dos niños que lo ocupan. Poelzig elimina los espacios de paso, pero insiste en construir los microespacios de los armarios en todas las paredes de división entre habitaciones, mientras convierte la terraza cubierta de la planta baja en una posible ampliación de la sala de estar o, alternativamente, en una habitación de desayuno o

invernadero. Más empeñado en la continuidad espacial, Scharoun lleva ese proceso de subdivisión al jardín de la casa formado por incontables áreas especializadas.

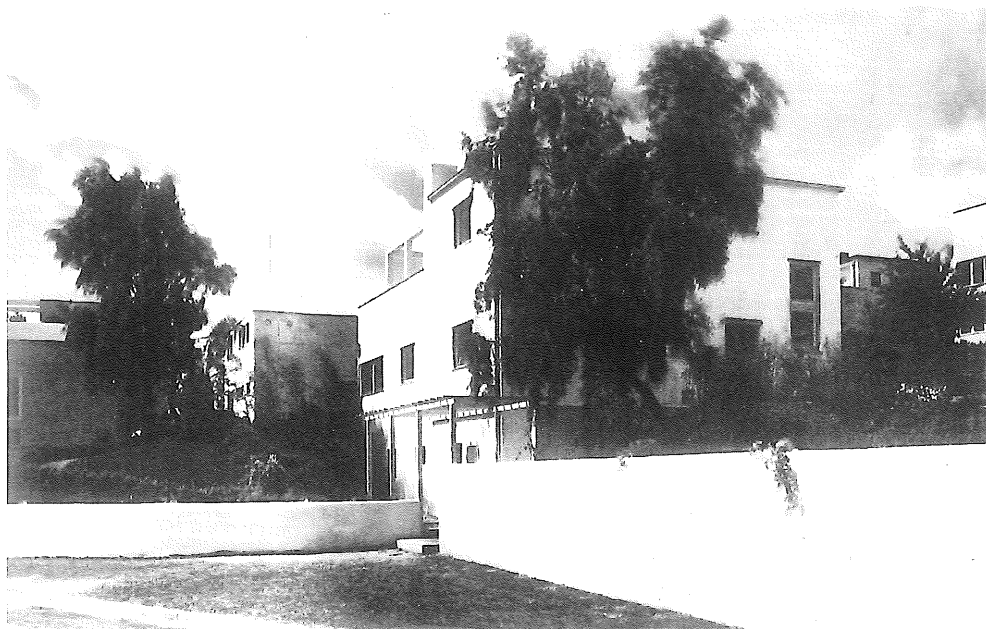
Un nuevo análisis de las experiencias del *Weissenhof* en el campo de la vivienda podría discurrir por el camino de la comparación de las formas fundamentales y las transformaciones de éstas aportadas por cada arquitecto, más que por el más habitual de descubrir lo que cada uno de ellos hace de distinto y, sobre todo, de lo que hace para contravenir el código moderno subyacente desde la propuesta inicial de Mies van der Rohe. Sobre este concepto de desviación de la ortodoxia formal de la modernidad se analizaron los ejemplos incluidos en el libro de Hitchcock y Johnson de 1932 y las Historias de la arquitectura a partir de entonces no han hecho otra cosa que insistir sobre este punto de vista, especialmente dramático en el caso del *Weissenhof* por las contradicciones añadidas de pretender ser un barrio modélico.

Para comprender el verdadero origen de la casa moderna habría que estudiar cuidadosamente la cultura de las épocas y los lugares que alimentaron a cada uno de los creadores que, sobre todo antes de 1927, contribuyeron a su definitiva configuración. Si hacemos esto, comprobaremos que las formas fundamentales de la casa moderna, una o varias, está vinculada a algo más que las actividades que se desarrollan en ella. El problema de las relaciones entre la vivienda y las necesidades a que debe responder, si bien es una relación necesaria y hasta inmediata, no es en absoluto simple. Volviendo de nuevo al citado V. Propp refiriéndose al cuento, tampoco de la casa se pueden sacar conclusiones sobre la vida.

Si una construcción fundamental no estuviera presente en las obras comparadas, no se podrían confrontar elementos semejantes, la comparación sólo es posible entre partes constitutivas idénticas aunque no tengan una semejanza exterior. En el conjunto de las viviendas del *Weissenhof* coexisten seguramente diversas construcciones fundamentales bajo la apariencia de un código formal común que permite ciertas desviaciones. Así, la eliminación de los espacios de paso en la solución de Hans Poelzig supone un modelo esencialmente distinto de algunos otros que hacen precisamente de estos espacios de conexión la clave de la estructura espacial de la casa. En este sentido, las viviendas de Poelzig, Bruno Taut, Scharoun e incluso las de Max Taut serían comparables por corresponder todas ellas a un mismo modelo, no importa que una sea de madera, la otra esté pintada de colores brillantes y la otra tenga curvas en sus ventanas o cubiertas. Esta vía de análisis estructural se desentiende del origen de la forma fundamental para interesarse por las transformaciones que produce la realidad y por las comparaciones que pueden establecerse entre obras distintas por el hecho de compartir un mismo esquema. La realidad, como agente de transformación, podría producir alteraciones en los elementos, pero nunca pondría en peligro la estructura.

Pero el problema, a la hora de enjuiciar estas obras de arquitectura producidas casi en condiciones de laboratorio en el *Weissenhof* de Stuttgart, es que no sabemos si lo que domina es la dependencia del sistema, el mirar al hombre desde demasiado lejos para contravenir las reglas de la sociedad en que vive, o bien estamos ante una situación en que lo único que importa es actuar, despreocupándose de las consecuencias de la obra. Como señalaba Hans Poelzig, él había aceptado la cubierta plana como una forma entre otras, no se podía renegar del sistema porque nadie estaba preparado para concebir siquiera la ausencia de falsedad en una empresa como esa. Pero al mismo tiempo estas obras nos dicen que lo único que les importa es ser verdaderas, aunque para ello deban renunciar a sus exigencias, romper cualquier marco o imposición externa.

El drama de la lucidez, del exceso de inteligencia, consiste en ver la realidad de un modo que ningún objeto exterior es capaz de reflejar y al que nada ni nadie es capaz de responder. Cara a cara con lo inmediato, sin que medie un esquema abstracto o un sistema formal, el deslumbramiento impide toda acción. La maldición del moralista, dice Emile Cioran, es que no puede creer en ninguna posibilidad de nobleza de alma porque, de lo contrario, debería renegar del sistema. Para construir sus casas en Stuttgart, las más marcadas por la disensión y el mal gusto, Poelzig, Taut y Scharoun tuvieron que asumir la falsedad de la empresa, sin la que habrían sido incapaces de enfrentarse a la vida y a las transformaciones que ella debe necesariamente producir en la forma de la arquitectura. Ellos, sin embargo, no se resignaron a pasar sin corregir nada y pagaron por ello, hasta con la destrucción prematura de sus obras, de ahí que lo que estas casas y estos autores significan tenga un peso que difícilmente pueda encontrarse en otros moralistas.



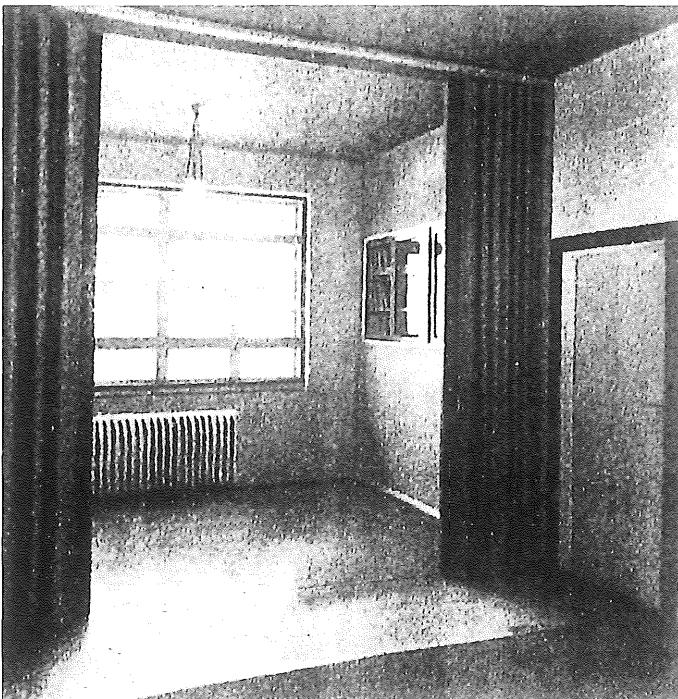
Casa en el Weissenhof Siedlung de Stuttgart. Hans Poelzig 1927.



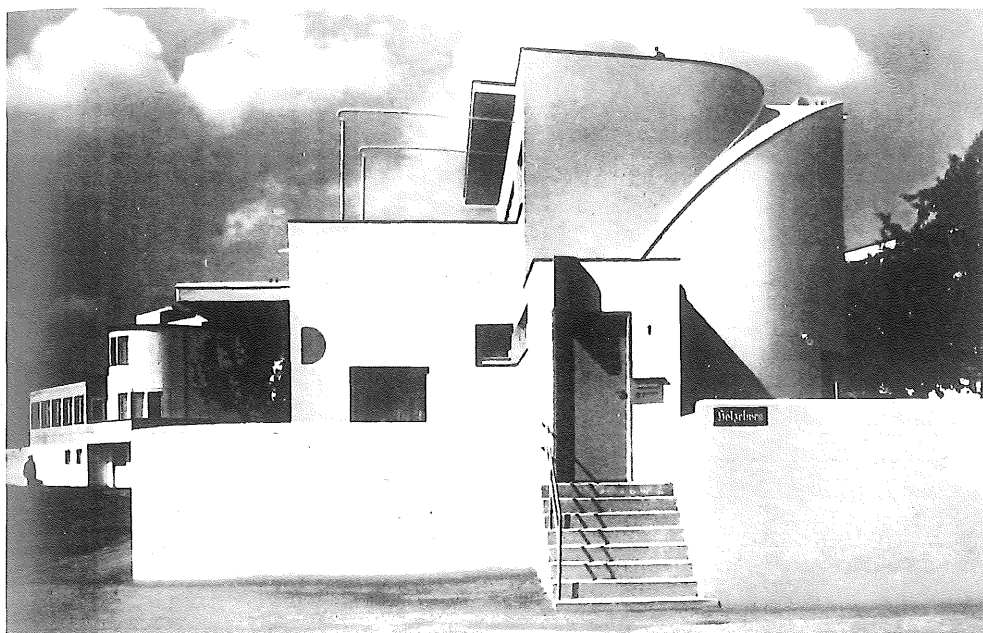
Casa Poelzig. Vista desde el interior.



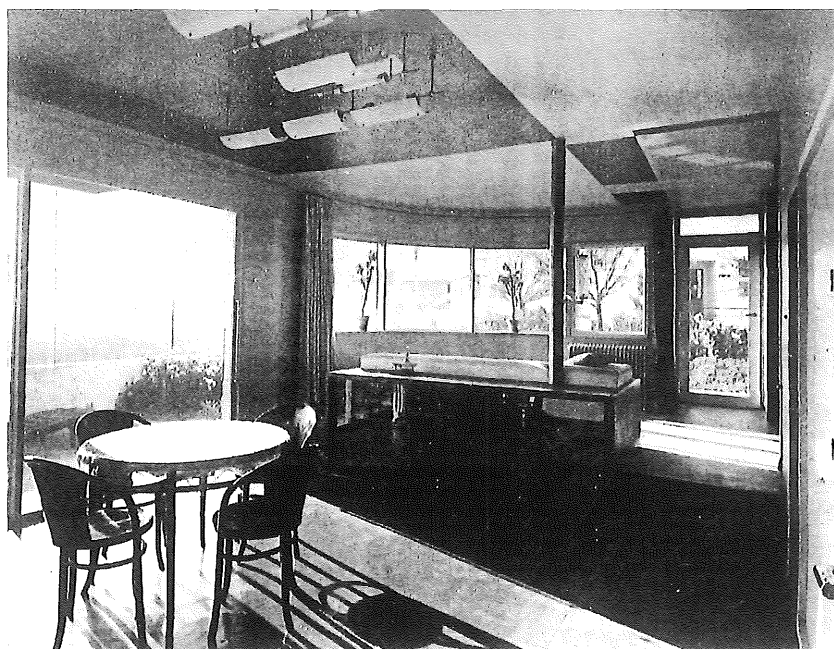
Casa en el Weissenhof Siedlung de Stuttgart. Bruno Taut 1927.



Interior de la casa de Bruno Taut.



Casa en el Weissenhof Siedlung de Stuttgart. Hans Scharoun 1927.



Casa Scharoun. Vista desde el interior.

SONIDOS DE KANDINSKY

De los cincuenta y seis grabados de Wassily Kandinsky que figuraban en la edición de Piper Verlag de Munich en 1912, doce eran en color, además treinta y ocho poemas se intercalaban con ellos formando el volumen *Klänge* (Sonidos) del que sólo se publicaron 345 copias y nunca fue reeditado. Este libro de Kandinsky, que es singular por el hecho de corresponder tanto el texto como las ilustraciones al mismo autor, es casi contemporáneo del más conocido *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) y del inicio de la correspondencia entre Kandinsky y el músico vienés Arnold Schoenberg. Jean Arp mostró su interés por esta obra en un ensayo de 1951, donde dice que en *Klänge* los poemas surgen con la fuerza de montañas parlantes y reconoce a Kandinsky el papel de precursor de las experiencias Dada que él mismo impulsaría junto a Hugo Ball en Zurich. El propio Kandinsky dice que en *Klänge* simplemente ha cambiado de instrumento, la paleta de pintor por la máquina de escribir, utilizando una referencia musical que no existe más allá del título de la obra y que es también el de uno de los poemas. Algunos juegos de palabras, o hasta la introducción de palabras nuevas casi exclusivamente referidas al mundo del color, están lejos de los más arriesgados experimentos dadaístas ya que los poemas de Kandinsky se concentran en buscar el efecto de ciertos ritmos, ordenaciones sintácticas y repeticiones dentro de los límites de un buscado primitivismo literario.

¿Qué es lo que tiene de especial entonces esta obra? ¿Es sólo ese título tan poco ambiguo como *Klänge* el que llama la atención? Seguramente habría que contestar que sí, que la provocación de Kandinsky está en el título, en obligarnos a leer como música una obra formada por pintura y literatura.

Sin conocerse personalmente, Kandinsky se había puesto en contacto con Arnold Schoenberg en enero de 1911 para expresarle su sentimiento de empatía al descubrir que tanto su búsqueda en el arte como su modo de pensamiento tenían una base común. Kandinsky reconocía haber encontrado en las composiciones musicales de Schoenberg lo que él ansiaba y en el desarrollo independiente de las diferentes voces en estas composiciones lo que él trataba de encontrar en su pintura. Música y pintura podían intercambiar experiencias a través de su modo de construcción, de su armonía, una nueva armonía no basada en estructuras geométricas sino en un modo

de hacer artístico anti-geométrico y anti-lógico. El concepto musical de disonancia podía ser aplicable a la pintura y en ambas artes, música y pintura, la disonancia sólo sería un concepto relativo que se convertiría en consonancia a medida que el arte progresara. Kandinsky, que vivía en Munich desde 1896 y siempre se había movido dentro de los círculos de la pintura, envía a Schoenberg con su primera carta también una serie de fotografías de sus cuadros para solicitar su opinión. Desde Viena, Arnold Schoenberg hace comentarios elogiosos sobre estas obras aunque deplora que a las fotografías les falte el color, para él absolutamente necesario. Por su parte Schoenberg, ocho años más joven que Kandinsky, había entrado en el mundo de la pintura algunos años antes y deseaba que se le considerara como pintor, lo que situaba la relación entre ambos en una cierta asimetría ya que nunca Kandinsky se arriesgaría siquiera a utilizar los medios propios de la música.

Cualquier artista, trabajando incluso fuera del campo de las artes visuales, puede sin problemas invadir el terreno de la pintura, sin duda el arte más visitado por extraños. Kandinsky no sólo escribió con elogio sobre las pinturas de Schoenberg, sino que las utilizó como muestras del valor de un arte creado espontáneamente sin la mediación de una técnica aprendida o una educación específica, de un arte simplemente expresado. El camino inverso, sin embargo, no es recorrido por los artistas plásticos que, si bien como en el caso de Kandinsky consideran la música como el arte supremo donde se alcanzan todos los objetivos artísticos, nunca se aventuran a emplear medios puramente musicales ni siquiera como medio para superar esos momentos de agotamiento tan frecuentes en la propia actividad. El hermetismo de la composición musical resulta incomprensible si se tiene en cuenta que es en la música donde al menos existe una armonía clásica perfectamente codificada, a la que cualquiera puede recurrir cuando lo considera necesario aunque sea para contravenir sus reglas, y unos medios materiales de mucho más fácil acceso que en el caso de la pintura, la escultura o la arquitectura. Los intercambios entre pintura y escultura son frecuentes, menos lo son entre éstas y la arquitectura, quizá la de más difícil realización material para un aficionado. Y, a la hora de transferir la estructura interna de unas artes a otras, la música es reemplazada por la literatura o incluso la arquitectura donde, como señala el propio Kandinsky, la comprensión hasta un cierto punto de cómo está construida una catedral resulta ser una condición necesaria para aspirar siquiera a construir algún día una simple cabaña.

El complejo de inferioridad del artista plástico con respecto al músico es también asumido por Arnold Schoenberg, que se muestra complacido por el hecho de que un artista de otro campo tenga puntos de contacto con él y por las posibilidades de profundizar a través de su relación con Kandinsky en un tema importante para él, el

color como agente expresivo y relacional. Schoenberg no cree que la pintura deba ser objetiva, más bien lo contrario, y si la imaginación nos sugiere cosas objetivas es porque sólo éstas son percibidas por el ojo, mientras que el oído tiene ventaja en ese terreno. Pero cuando cualquier artista alcanza el punto en el que sólo desea expresar acontecimientos internos a través de sus ritmos y sus tonos, entonces el objeto de la pintura ha dejado de pertenecer al mundo reproductivo de la vista. Ésta puede ser la razón de que Schoenberg, cuya entrada en la pintura se realizó a través de un especialista en retratos como Richard Gerstl, nunca pinte caras o retratos propiamente dichos, sino lo que él mismo llama miradas o visiones.

Arnold Schoenberg había publicado una parte del capítulo “Sobre las octavas y quintas paralelas” de su *Harmonielehre* (Teoría de la Armonía) en el periódico *Die Musik* en octubre de 1910 y Kandinsky se ofreció para traducirlo al ruso y publicarlo en Odessa antes de que Schoenberg diera a conocer su obra completa en 1911. También comentó el texto y recomendó a todos los interesados en el arte que prestaran atención a este escrito y a este creador de la nueva música, a pesar de su título tan especializado. Schoenberg pensaba que cualquier acorde, cualquier progresión estaba permitida, pero también que siempre existen ciertos límites que determinan el uso de esta o aquella disonancia. Y en cuanto a la correspondencia entre la música y el texto en determinadas obras, pensaba que las aparentes divergencias superficiales pueden ser la necesaria consecuencia de un paralelismo a un nivel más importante. Es en este concepto de relación entre texto y música, una relación que no implica correspondencias a nivel superficial sino por el contrario un juego más profundo, más libre, en el que Kandinsky basa su composición de *Klänge*.

El *método de composición con doce sonidos* fue ya utilizado por Arnold Schoenberg a partir de 1908 y por sus discípulos Anton von Webern y Alban Berg inmediatamente después, pero sólo fue explicado en los años cuarenta, cuando ya Schoenberg vivía exiliado en California. Este método había surgido como una necesidad, ante los cambios del concepto de armonía y el desarrollo del cromatismo. La tonalidad, si no en la teoría, había sido destronada en la práctica y a esto se añadió la progresiva familiarización del oído con gran número de disonancias hasta perder el miedo a su efecto perturbador. Ya no se esperaba preparación ni resolución de estas disonancias, ni molestaban las armonías irregulares o las asperezas contrapuntísticas de ciertos compositores. Este estado de cosas llevó al empleo más libre de las disonancias, o a lo que el propio Schoenberg denomina la *emancipación de la disonancia*, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida precediendo o sucediendo a cualquier otra armonía.

Consonancia y disonancia no se diferencian por el grado de belleza, sino por el grado de comprensión que ya no depende de la existencia de un centro tonal. Las primeras piezas compuestas según el nuevo modo de composición se caracterizaban por su extremada expresividad y su brevedad, buscando el equilibrio de un modo inconsciente como en los poemas experimentales y abriendo paso a una innovación a la vez creativa y destructiva.

Perdidas las funciones estabilizadoras de la armonía, comparable al efecto de puntuación en la construcción de las frases y a la división y subdivisión de éstas, el modo de construir las nuevas formas musicales no podía basarse en unos acordes cuyo valor constitutivo no había sido todavía establecido. Hubo que recurrir a un modelo exterior, y es el mismo Arnold Schoenberg el que dice que para construir formas más extensas tuvo que basarse en los textos de los poemas. Las diferencias de tamaño y conformación de sus partes y los cambios de carácter y modo de expresión se reflejaban en la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y tempo, en sus acentos, instrumentación y composición. Así las partes se distinguían tan claramente como antes se hacía valiéndose de las funciones tonales y estructurales de la armonía. La armonía tradicional garantizaba en la música un conocimiento de los efectos y un sentido de la forma que proporcionaba al compositor una sensación de seguridad. Pero para cualquier artista que trabajara con nuevos sistemas y nuevas formas surgiría la necesidad de vigilar de manera consciente las leyes y reglas que rigen estas formas que él pudo concebir de manera inconsciente, como en sueños. En el caso de Schoenberg, esta búsqueda desembocó después de muchos años en el llamado *método de composición con doce sonidos*. Este método consiste en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes, ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie en que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática pero en distinta disposición.

Al tratar los problemas de este método, Schoenberg recomendaba evitar la duplicación de octavas porque duplicar es acentuar y un sonido acentuado podría interpretarse como fundamental, o incluso como tónica, produciendo falsas expectativas de resolución o continuidad. La adopción de este *método de composición con doce sonidos* no facilita el trabajo al músico, sino que se lo hace más difícil por las restricciones que impone la obligación de utilizar sólo una serie básica en cada composición de la que deben derivarse los temas. De la serie básica, que rige cada obra, se derivan series adicionales y las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música, como las melodías, frases, motivos o acordes a una serie básica son ilimitadas. La mayor ventaja de este *método de composición con*

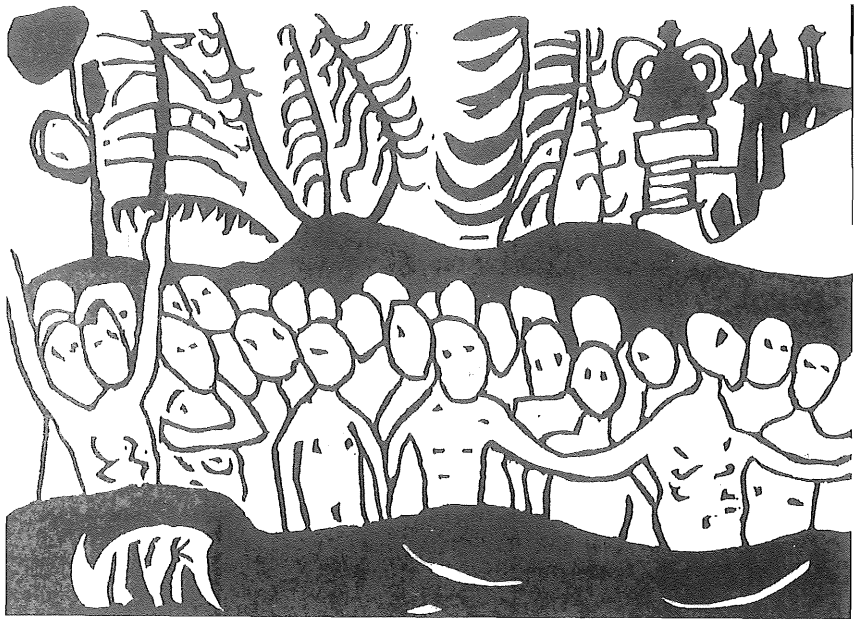
doce sonidos, insiste Schoenberg, está en su defecto unificador. Las grandes obras maestras, especialmente en el campo de la ópera, no conectan sus distintas piezas tan sólo por medio de una coherencia superficial sino que, aunque nosotros no alcancemos a verlo, existe una lógica unificadora interna y no hay lógica sin unidad.

La combinación entre profesionalismo e inspiración, entre creación inconsciente e indagación consciente, coloca a la música en una posición superior y hasta inaccesible por el hecho de que tampoco sea posible su enseñanza o aprendizaje. El hermetismo, casi alquimia, que se reconoce en la música como arte secreto que es imposible enseñar, es el que atrae a un artista como Wassily Kandinsky pero también el que le deja a las puertas de penetrar en sus secretos. Los problemas pedagógicos de la música son inmediatamente trasvasados a la pintura por parte de Kandinsky para quien la instrucción del estudiante por parte de su maestro, más que basarse en un conjunto de leyes inmutables, debe servir para abrirle los ojos al gran arsenal de recursos y medios de expresión artísticos, impulsarle a mirar, incluso los errores de los grandes maestros han servido, aunque sea involuntariamente, para propósitos creativos y cabía aprender de experiencias pictóricas llevadas a cabo por alguien no especialmente educado en el mundo de las artes plásticas como era el caso de Arnold Schoenberg.

El primer contacto de Kandinsky con Schoenberg, antes incluso de iniciarse la correspondencia entre ambos, tuvo lugar a través de la música, un concierto de piano de una obra de Schoenberg al que asistió Kandinsky en enero de 1911 en compañía de Franz Marc. Fue éste, y no Kandinsky, quien había ya planteado cuestiones que los músicos sólo tratarían después, como la total suspensión de la tonalidad. Eso significaría, en opinión del pintor Marc, una disolución de las leyes sobre el arte que habían regido en Europa hasta entonces y un acercamiento a lo primitivo, incluso a lo oriental, donde existía una absoluta liberación en lo referente al uso del color. Sólo expresión, la disolución de los colores en una gran armonía, éste es el resultado que se encuentra ya en los cuadros de Kandinsky. A raíz de ese concierto de piano escuchado en Munich, el principal objetivo de Kandinsky será entablar un contacto directo con el músico Arnold Schoenberg que se prolongará durante toda su vida.

En 1909, con cuarenta y tres años, Wassily Kandinsky compone *Grüner Klang* (Sonido verde), *Schwarz und Weiss* (Negro y blanco) y *Der Gelbe Klang* (El sonido amarillo), piezas de teatro que seguramente se superponen con los primeros poemas de *Klänge*. Ese momento es inmediatamente posterior a la muerte del pintor Richard Gerstl, el que había iniciado en la pintura al músico Arnold Schoenberg y que se quita la vida a los veinticinco años. Poco después, en 1910, se produce el primer

encuentro entre Kandinsky y Franz Marc, fundadores ambos de la revista *Der Blaue Reiter* en 1912 en Munich. En esta revista se publicará tanto la obra de teatro *Der Gelbe Klang* de Kandinsky como algunos textos tomados de la *Teoría de la Armonía* de Arnold Schoenberg. La importante obra de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte) es de 1910, aunque la Piper Verlag lo publica en 1912. En 1911, Kandinsky conoce a Jean Arp, Paul Klee y August Macke. La primera exposición de *Der Blaue Reiter*, ese mismo año 1911, incluye obras de Kandinsky, Marc, Macke, Delaunay, Rousseau y Schoenberg. En una segunda exposición al año siguiente, coincidiendo con el Almanaque, se incluirán también obras de Arp, Klee, Malevich y Picasso. Éste será el momento de la publicación de *Klänge*. Un año después, Kandinsky participará en el Armory Show de Nueva York. La guerra, en 1914, interrumpe su trabajo y no volverá a pintar hasta 1916, estaba a las puertas la fundación del Dada su promotor Hugo Ball comienza las actividades en el Café Voltaire con una serie de conferencias sobre Kandinsky. Mientras, él se casa en Rusia con Nina Andreevskaya el 11 de febrero y permanecerá en su país hasta su incorporación en 1922 a la Bauhaus de Weimar al mismo tiempo que el pintor Paul Klee, que había estudiado música.



Grabado de Klänge. Wassily Kandinsky 1912.

Suite, Op 25
SB (transportada, una quinta disminuida)

SB

I (transportada una quinta disminuida)

I

Suite, Op 25, Praeludium

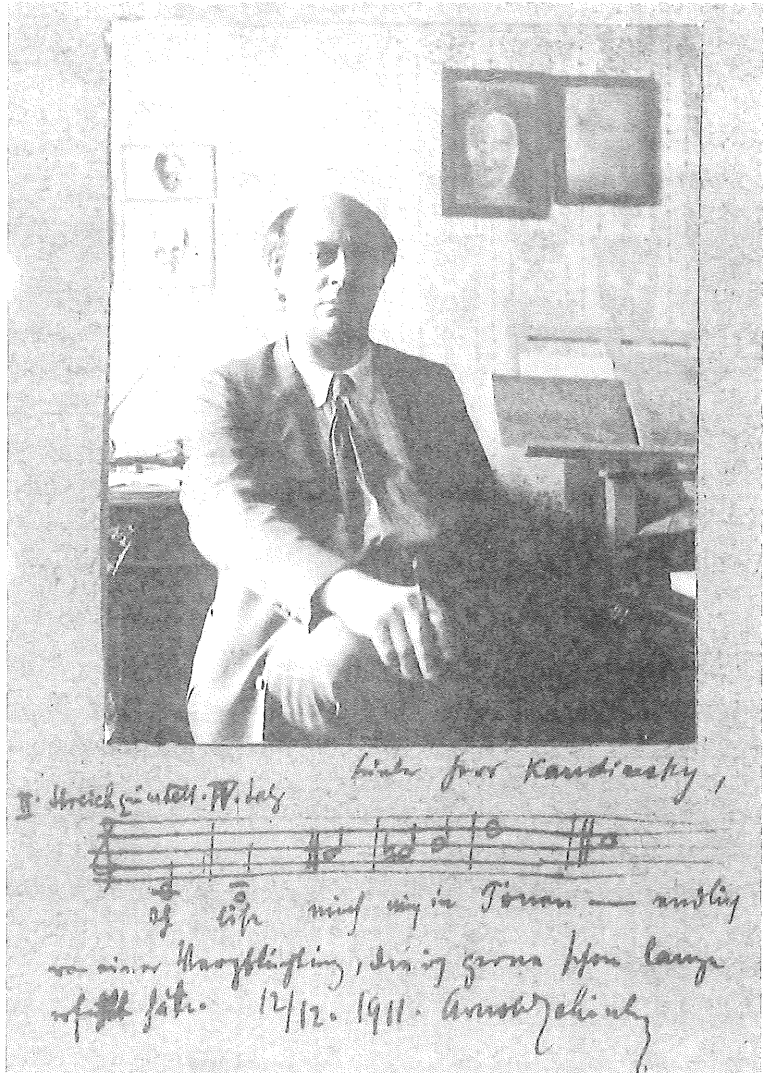
SB

SB (transportada)

Ejemplo de composición según el método de los doce sonidos.
 Arnold Schoenberg.



Wassily Kandinsky en 1912.



Arnold Schoenberg con una dedicatoria a Kandinsky fechada en 1911.

ERICH MENDELSON. DUNAS

Las estructuras defensivas y al mismo tiempo protectoras por excelencia son las conchas y los caparazones de los que disponen muchos animales. La superficie de cualquier concha puede imaginarse como originada por la revolución de una curva alrededor de un eje fijo. Manteniéndose siempre semejante a sí misma, esta curva va aumentando continuamente sus dimensiones hasta configurar finalmente una construcción en espiral. Ésta es la matriz geométrica que rige la arquitectura que Erich Mendelsohn propone desde sus primeras arquitecturas fantásticas y también los dibujos de siluetas de edificios como el que, fechado alrededor de 1915, anticipa casi exactamente la que será la forma de la *Ópera de Sydney* de Jørn Utzon, una serie de conchas que se abren, se mueven, y congelan la imagen de ese movimiento. Dice D'Arcy Thompson que tanto las conchas como los caparazones ofrecen innumerables ejemplos de transformaciones y deformaciones, de manera que es posible comparar varios de estos caparazones entre sí aun en el caso de que se trate de formas muy diferentes, incluso de formas generadas a partir de coordenadas rectangulares y otras generadas a partir de coordenadas circulares o convergentes. Es significativo el hecho de que para describir físicamente las estructuras de algunos seres vivos, sobre todo las estructuras rígidas como los esqueletos o caparazones, se utilicen referencias a los puentes y otras construcciones artificiales que, a su vez, se explican por medio de modelos basados en las formas de los seres vivos. Las fronteras entre los reinos orgánico y mineral son muchas veces borrosas, de modo que la semejanza entre una formación como la duna, móvil y con una geometría precisa, y algunas estructuras orgánicas como las conchas o caparazones, que crecen o se erosionan con mayor o menor velocidad, es tan evidente como con algunos objetos creados por el hombre.

En la serie *Dunas*, de 1920, Erich Mendelsohn dibuja las imágenes de las dunas de arena que había observado en sus paseos por las playas del Noreste de Prusia, su tierra natal, convirtiéndolas después en fantasías arquitectónicas. En contra de las montañas de Taut, con cimas puntiagudas, aquí se ofrecen formas erosionadas y contornos más suaves producidos por el viento y las mareas. Se trata de un conjunto de croquis que no tienen nada que ver con el paisaje, pero que presentan objetos afectados por acontecimientos naturales que no son ni reglados ni previstos. El

viento cambia constantemente el perfil de las dunas, como si deseara liberar a esas peculiares montañas de un perímetro definido y fijo. Bruno Zevi, en su comentario sobre las *Dunas* de Mendelsohn, habla de la conmoción de las formas, del proceso de crecimiento y contracción tomado de la arquitectura orgánica. La materia de las dunas se mueve y cambia continuamente de forma. En la duna existe simultáneamente la concavidad y la convexidad, la acumulación y la pérdida de masa.

Con respecto a la montaña expresionista, la duna tiene como característica distintiva, aparte de su movilidad, la dependencia de un agente exterior que es el último responsable de su forma, en el caso de las dunas de arena que existen en las playas o en los desiertos este agente sería el viento. El viento primero actúa eliminando materia de la superficie expuesta para trasladarla y depositarla después formando un nuevo montículo de arena. No es extraño por tanto que Mendelsohn, que dibujó sus *Dunas* muy al comienzo de su carrera, se interesara por la arquitectura del vienés Joseph Maria Olbrich (1867-1908) y, en particular, por su obra en Darmstadt, la colonia de viviendas para artistas y la *Hochzeitsturm* que corona la *Mathildenhöhe* concluida poco antes de la muerte del arquitecto. En esta torre, la *Hochzeitsturm*, el modo en que las hileras horizontales de ventanas doblan la esquina destruyendo la masa del edificio y el papel jugado por las cornisas y las ondulaciones de la coronación atrajeron la atención de Erich Mendelsohn como referencia del camino que él mismo había emprendido en sus dibujos. Otro de los edificios de la *Mathildenhöhe* admirados por Mendelsohn fue el llamado *Gebäude für Flächenkunst*, una construcción a base de cerchas de madera con forma de quilla en la que él pudo reconocer un ritmo que sólo podría lograrse plenamente con el uso del hormigón armado. Más allá de la profusión decorativa con que se suele identificar, y desacreditar, la arquitectura de Olbrich, Erich Mendelsohn penetra en los procesos de desmaterialización y ordenación rítmica que él mismo tratará de reproducir en condiciones materiales totalmente distintas y, sobre todo, en una arquitectura absolutamente desprovista de decoración.

Prusiano como Paul Scheerbart y Bruno Taut, Erich Mendelsohn había nacido en 1887, el mismo año que Le Corbusier. Estudia arquitectura en Berlín y Munich, uno de sus maestros fue Theodor Fischer con quien había trabajado algún tiempo Bruno Taut, y conoce a Kandinsky y el grupo de *Der Blaue Reiter*. Al contrario que Gropius, Taut y Mies van der Rohe, todos mayores que él, e incluso que Scharoun seis años mas joven, rara vez participó en las actividades colectivas que se sucedieron en Alemania en las primeras décadas del siglo protagonizadas por arquitectos y artistas pertenecientes al movimiento expresionista. Sólo en una

ocasión planteó Mendelsohn teóricamente su visión de la arquitectura, fue en la conferencia que abrió su Exposición de dibujos en la Galería Cassirer en 1919, un texto cuyo título era *Neue Formprobleme der Baukunst* (Nuevos problemas formales de la arquitectura) y que fue revisado y utilizado de nuevo en la conferencia que pronunció en el *Arbeitsrat für Kunst* y posteriormente en Amsterdam. Mendelsohn no era un polemista como Taut, pero expresó como la mayoría de los artistas vinculados al Expresionismo su visión de una época agitada simultáneamente en el campo de la política y en el de las relaciones humanas, en la industria, la religión tanto como en el arte, lo que daba al artista el derecho y la autoridad para crear formas enteramente nuevas. En el terreno de la obra construida, Erich Mendelsohn apenas realizó arquitectura antes de la guerra y prácticamente su primer edificio realizado es la famosa *Einsteinurm* de 1920-21 en Postdam, quizá el mayor emblema de la arquitectura expresionista. Pero fueron sus dibujos, realizados durante la guerra y que continuaron después a lo largo de toda su carrera, la marca distintiva de Mendelsohn como arquitecto y a través de ellos se difunde su influencia por todo el mundo. Él mismo viaja a los Estados Unidos y Rusia durante la década de los años veinte y plasma sus impresiones sobre la arquitectura de estos países en sus libros *Amerika* de 1926 y *Russland Europa Amerika* de 1928. Vivirá en Alemania hasta 1933 en que es forzado a exiliarse, primero en Bruselas y después en Londres. En 1941 se traslada definitivamente a los Estados Unidos y trabajará en San Francisco hasta su muerte en 1953. Mendelsohn no participó en el *Weissenhof* de Stuttgart, al que había sido invitado, ni tampoco presentó ningún proyecto al Concurso del *Chicago Tribune*, a pesar de que los rascacielos había sido uno de los temas preferidos en sus croquis o fantasías arquitectónicas. Hans Scharoun, éste ya durante la Segunda Guerra Mundial, volverá a hacer lo mismo que Mendelsohn proponiendo formas para edificios colectivos que posteriormente realizarán otros arquitectos.

En una carta desde el frente a su esposa Louise, Erich Mendelsohn dice que está convencido de que la guerra, y hasta la inactividad, ha sido un factor importante y necesario en su desarrollo y que había sido una suerte pasar de ser un soñador y diletante a la consciencia posterior. Ya entonces, en 1917, apartado de todo contacto directo con el mundo profesional y dedicado a expresar el sentido intuitivo de las formas y la condición dinámica de las masas, habla también Mendelsohn de los materiales de construcción. La aparición del hormigón armado y el reparto de los esfuerzos, la compresión para el hormigón mismo y la tracción para el acero, iba a permitir eliminar el carácter puramente técnico de la construcción metálica porque el hormigón proporcionaría la textura superficial y las cualidades de la masa.

Entonces el problema de la forma podría afrontarse de un modo hasta entonces sólo soñado, vislumbrado, como había sucedido en la arquitectura de Olbrich donde se habían tratado de visualizar determinadas posibilidades constructivas, pese a que el material adecuado no existiera todavía.

El Laboratorio Astrofísico de Postdam, la *Einsteinsturm* que realiza Mendelsohn a partir de 1920, parte de unos croquis preliminares que son prácticamente idénticos a los de las *Dunas* de ese mismo año. El edificio, formado por un laboratorio subterráneo y una torre de observatorio, tiene una ancha base y está coronado por una cúpula. Hay escaleras tanto en el exterior como en el interior, pero es el movimiento ascendente en el interior de la torre el que cobra tanta fuerza que obliga al muro exterior a adquirir un perfil cóncavo que se opone a la convexidad del lado opuesto. La *Einsteinsturm* es una auténtica duna, con las esquinas redondeadas, y aunque a Mendelsohn le gustara aludir al carácter monolítico de la construcción implícito en su propio nombre, *Ein-stein* (una piedra), la torre no se construyó de hormigón armado como estaba inicialmente previsto, sino de ladrillo, y nunca más Mendelsohn realizaría estructuras monolíticas. La disgregación de la forma es aquí un hecho, como en una duna, y ni siquiera el tratamiento superficial continuo por medio de una capa de hormigón impide percibir la amenaza de una forma que puede cambiar en cualquier momento.

También de comienzos de los años veinte es el complejo industrial de Luckenwalde, construido por Mendelsohn para la *Fábrica de sombreros Steinberg Hermann*. Por sus potentes siluetas, se compara con frecuencia a las obras de Poelzig en *Posen* o a la granja *Gut Garkau* de Hugo Häring. En la larga serie de naves unidas por volúmenes singulares, Mendelsohn utiliza ángulos agudos y esquinas salientes, así como largas bandas de ventanas abiertas sobre planos inclinados. El edificio del taller de teñidos es un enorme volumen en forma de embudo, para permitir la eliminación de los humos sin el auxilio de medios mecánicos. Esta obra, que está entre las más características de la arquitectura industrial expresionista pero quizá no tanto entre las más características de su autor, pudiera tener su continuidad en los edificios comerciales de Mendelsohn de las décadas siguientes, aunque sometiendo su geometría triangular a una radical transformación.

Las oficinas para el *Berlin Tageblatt*, una actuación sobre un edificio existente, es la primera intervención de Erich Mendelsohn en un contexto plenamente urbano, esta vez en colaboración con Richard Neutra y el escultor R.P. Henning. El cliente, impresionado por la torre de Postdam, encarga a Mendelsohn la ampliación y remodelación de un bloque de esquina, la situación que después será la más característi-

ca de su arquitectura. Se trataba de añadir dos pisos a la construcción y de remodelar el cuerpo principal conservando las fachadas. La solución se basa en diferenciar nítidamente lo nuevo de lo viejo, retrasando el plano de la parte añadida y poniendo el acento en la curvatura de la esquina así como en el contraste entre las nuevas ventanas horizontales y la verticalidad de la antigua construcción.

Aunque Mendelsohn no viajó a América hasta 1924, no es difícil relacionar este edificio comercial berlinés de 1921-23 con una de las obras culminantes de la *Escuela de Chicago*, el almacén *Carson Pirie Scott* de Louis Sullivan y D.H. Burnham construido en 1899 con ampliaciones de 1904 y 1906. La articulación de la esquina a través de la curva, las ventanas horizontales, las cornisas y el ático de coronación anticipan la solución de Mendelsohn y Neutra en Berlín, con independencia del conocimiento o la consciencia por parte de los arquitectos de esta relación. Por otra parte, desde el comienzo, toda la arquitectura comercial de la *Escuela de Chicago* estaba basada en el concepto de superposición de volúmenes, de órdenes, para alcanzar en los edificios una mayor altura. También la contraposición entre verticalidad y horizontalidad, entre masa y vacío, está en estos edificios americanos sin tener que recurrir siquiera, como es el caso del *Berlin Tageblatt*, a una distinción entre lo nuevo y lo existente. Sullivan, en el *Carson Pirie Scott*, introduce el acento vertical a través del ritmo apretado de la curva frente al más distendido y horizontal de las fachadas laterales. Por otra parte, la contundencia masiva de las bandas horizontales y de las divisiones entre ventanas dan una réplica perfecta al vacío de los grandes huecos. Superposición y alternancia articulaban ya esa montaña edificada que es el edificio comercial antes de comenzar el siglo XX en la arquitectura de Chicago y, en especial, en la obra espectacularmente conclusiva que construye Louis Sullivan en la esquina de las calles State y Madison.

Pero la arquitectura europea de los años veinte, indudablemente heredera de las experiencias de la *Escuela de Chicago* sobre todo en el campo de la arquitectura de la ciudad, discurre por multitud de canales distintos y uno de ellos es el tomado por Erich Mendelsohn que, precisamente en esta primera experiencia urbana, elige ya prescindir, como había hecho en sus dibujos visionarios y en la *Einsteinsturm*, de la estructura reticular no sólo como esqueleto real del edificio sino también como imagen. Por esta razón, la ligadura que se establece entre Mendelsohn y Frank L. Wright incluso antes de que ambos se encuentren en Taliesin en 1924 resulta evidente, aunque esta vinculación tienda a verse en el sentido de considerar a Erich Mendelsohn una anticipación intuitiva de la arquitectura que Wright realizará plenamente en la última etapa de su vida. Sin embargo, menos se ha planteado la posibilidad de que exista una influencia wrightiana sobre Mendelsohn a partir

precisamente del Wright más próximo a la *Escuela de Chicago*, es decir, de su primera etapa. Asumir esta hipótesis nos conduciría, en un movimiento retroactivo, a examinar el origen de todo este movimiento arquitectónico en América y a detenernos en la figura fundamental de H.H. Richardson.

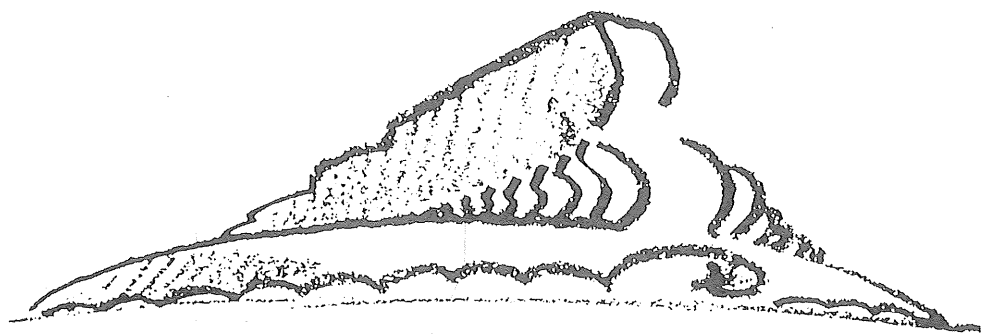
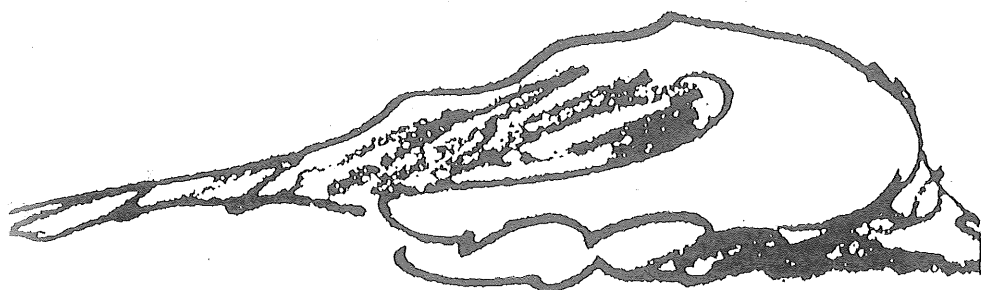
En su *Glessner House* de 1886-87, Richardson utiliza una construcción masiva a base de estratos desiguales de piedra, que se hacen más estrechos en las bandas ocupadas por las ventanas, y grandes arcos en las entradas. Algunos años antes, en 1879, había erigido en Sherman, Wyoming, el *Ames Monument*, una de sus obras más perfectas. Se trata de dos pirámides superpuestas con la cima redondeada y formadas por mampostería irregular. Dibujándose sobre el fondo de las Montañas Rocosas, él mismo es una montaña que sólo tiene lo fundamental, su masa y dos pequeñas placas conmemorativas realizadas por el escultor Saint-Gaudens y situadas en dos lados opuestos. Más tarde, en Buffalo en 1880, Richardson construye un arco conmemorativo con los mismos presupuestos que el *Ames Monument*, pero más urbano y más refinado. El monumento de Sherman, Wyoming, atrajo la atención de Frederick L. Olmsted que elogió su carácter y la imagen que podía apreciarse al pasar en tren por el lugar en que estaba ubicado. A muchos les había parecido un objeto natural, ya que en los alrededores hay formaciones rocosas que sobresalen en las colinas. Pero además, ése era un lugar de frontera propicio para las batallas y con frecuencia el monumento había sido alcanzado por proyectiles perdidos que había empujado el viento, lo que no había hecho más que aumentar su belleza. La masividad del *Ames Monument* produce una impresión semejante, y esta imagen ha sido mostrada ya como contrapunto a la obra de Richardson, a una construcción temporal bélica en la que se apilan una serie de sacos de tierra para formar una barrera defensiva. El montón de sacos delante de una trinchera excavada es la más característica construcción bélica, la que construye el propio frente de batalla, que curiosamente se desplaza como las *Dunas* de Mendelsohn y tiene como ellas una cara convexa y una concavidad en el lado opuesto. No es casualidad que el momento de la guerra fuera el más creativo en la actividad gráfica de Erich Mendelsohn, como de otros muchos artistas, y tal vez se ha subestimado por demasiado obvia la influencia de esta arquitectura bélica en la formación de sus propias ideas arquitectónicas, de este lugar en el que uno se ve forzado a vivir en las condiciones más extremas de tensión vital. Incluso las rendijas por las que el soldado vigila el campo enemigo, como aquellas por las que asoman las armas, son rendijas horizontales, interrupciones mínimas de los estratos masivos que sólo a través de ellas dejan entrar la luz y el sol.

La obra gráfica de Mendelsohn se inicia en 1914, coincidiendo con el comienzo de la guerra, y culmina en los bocetos enviados desde el frente en 1917. En ellos dominan las formas onduladas que se desarrollan en torno a ejes verticales o inclinados, grandes cubiertas curvas y composiciones centralizadas que sistemáticamente se presentan en una visión de esquina. La serie *Dunas* de 1920 es prácticamente contemporánea del comienzo del proyecto del *Observatorio de Postdam*, la primera obra importante de Mendelsohn que llegó a ser construida. Poco antes, en sus complejos industriales para los fabricantes de sombreros Steinberg y Hermann, Mendelsohn había utilizado geometrías triangulares, las habituales entre los arquitectos expresionistas, así como enormes cubiertas a modo de montañas. Pero en la *Einsteinsturm*, como ya había sucedido en sus dibujos, se produce una transformación hacia las formas redondeadas, la estratificación y una mayor movilidad y libertad de las formas arquitectónicas. Se podría decir que Erich Mendelsohn, uno de los más jóvenes arquitectos expresionistas, inicia un nuevo camino que de alguna manera compartirá con Hans Scharoun a quien se considera un heredero de la primera generación.

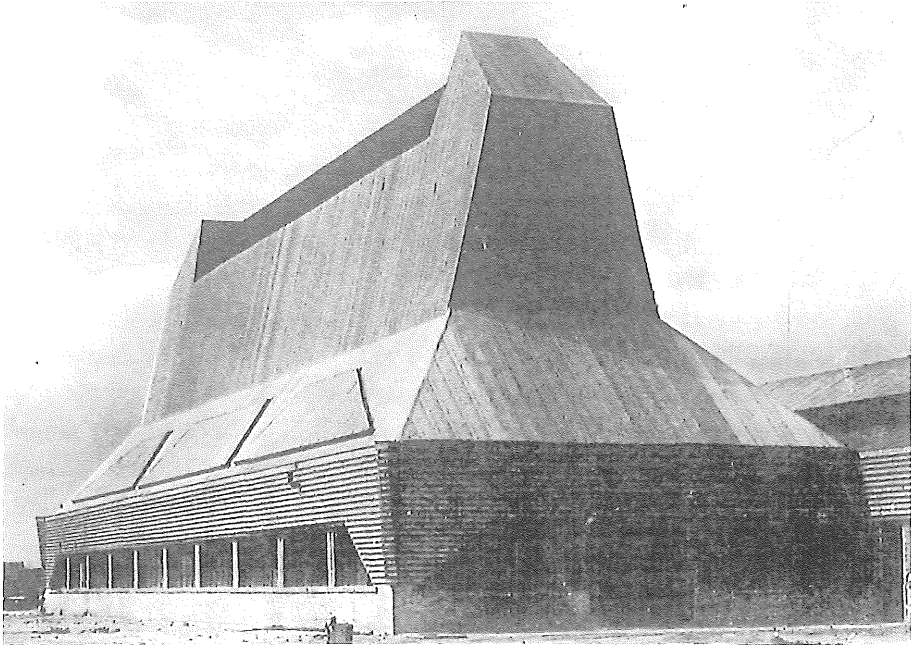
Las geometrías triangulares utilizadas sistemáticamente por los arquitectos del Expresionismo tienen su fundamento en muchas de sus referencias, como el gótico, y en su rechazo de todo lo que pudiera estar vinculado al clasicismo. Hay muchas otras explicaciones que ya se conocen. Pero también las geometrías triangulares nos remiten, dentro del terreno de las matemáticas, a los intentos de medir la superficie de la tierra sin tener necesariamente que recurrir a un punto exterior de referencia, de observación. Las mediciones por medio de ángulos y curvas requerían estar situado fuera de aquello que se medía. En este sentido, la triangulación se interpreta como un paso adelante en la autonomía del objeto que se trata de medir, sea éste la superficie de la tierra o cualquier otro no regido por coordenadas cartesianas. Y el alejamiento de Mendelsohn de esta geometría para proponer formas curvas, más o menos abiertas, y mediciones angulares, una vuelta a la necesidad de someter al objeto en este caso arquitectónico a un control formal que opera desde fuera de él mismo, un control externo que también garantiza la cohesión de unas formas totalizadoras de las que no puede eliminarse una sola parte sin destruir su integridad, como sucede en formaciones naturales como las dunas.

La llamada de atención que Erich Mendelsohn recibió en la primera exposición de sus dibujos en la Galería Cassirer, aconsejándole un camino que no fuera el de la práctica de la arquitectura, se demostró inmediatamente fuera de lugar, desde el mismo momento en que realiza la *Torre de Postdam* y sus primeros edificios comerciales. Por otra parte, como ha señalado Bruno Zevi, los croquis de

Mendelsohn no son dibujos anticipatorios de un proyecto, sino que cubren todas las fases de éste incluso las que siguen a la construcción de la obra y que pudieran pertenecer ya al campo de la crítica. El trasvase entre los dibujos y la arquitectura construida se produce en Mendelsohn con una asombrosa facilidad y una seguridad absoluta, como si estuviera regido por algún agente externo tan inexorable como el viento. No hace falta la continuidad fuera de él mismo para llevar hasta el final las posibilidades de sus planteamientos arquitectónicos, a pesar de que el sello de arquitectura mendelsohniana pueda aplicarse a tantos edificios con esquinas curvas en cualquier ciudad del mundo. Erich Mendelsohn hace desde el comienzo una arquitectura conclusiva, no pionera, conclusiva cronológicamente y terminal como lo es la de H.H. Richardson. Por eso interesa rastrear su origen, en el inesperado Olbrich por ejemplo, más que sus consecuencias, tan obvias como irrelevantes. Como las dunas, sólo ella misma es capaz de perpetuar su forma aunque para ello necesite un impulso externo y cuando éste desaparece, también ella desaparece sin dejar rastro.



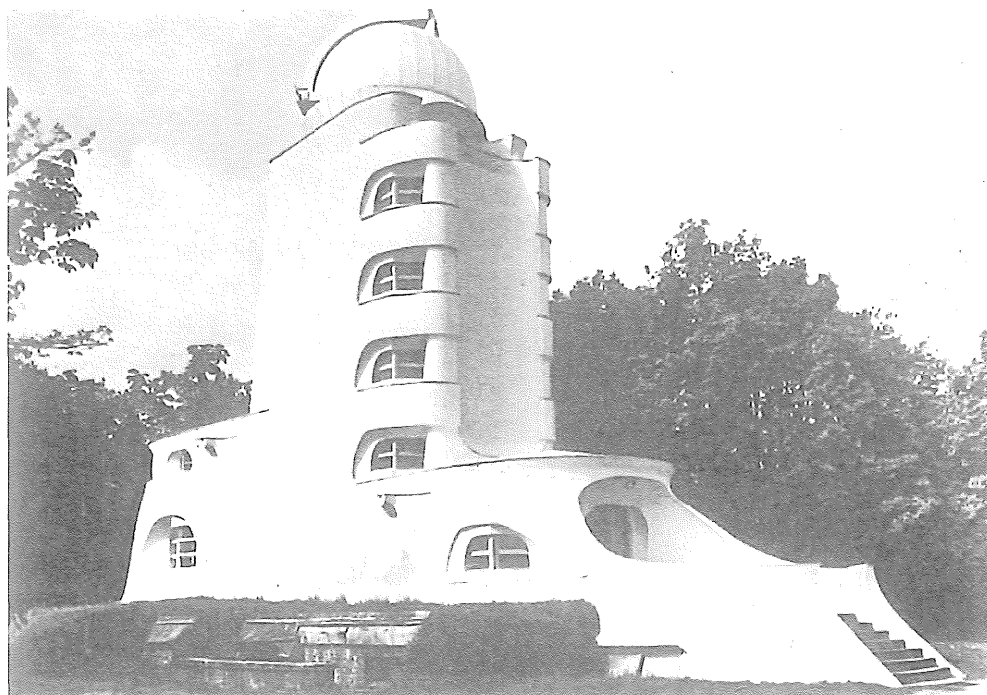
Arquitectura de las dunas. Erich Mendelsohn 1920.



Edificio de la fábrica de sombreros Steinberg Hermann en Luckenwalde. Erich Mendelsohn 1921-23.



Edificio de oficinas para el Berliner Tageblatt en Berlín. Erich Mendelsohn 1921-23.



Einsteinturm en Postdam. Erich Mendelsohn 1920-24.



Ames Monument en Sherman, Wyoming. H. H. Richardson 1879.



Carson Pirie Scott Store, Chicago. Louis H. Sullivan y Daniel H. Burnham 1899, 1904 y 1906.

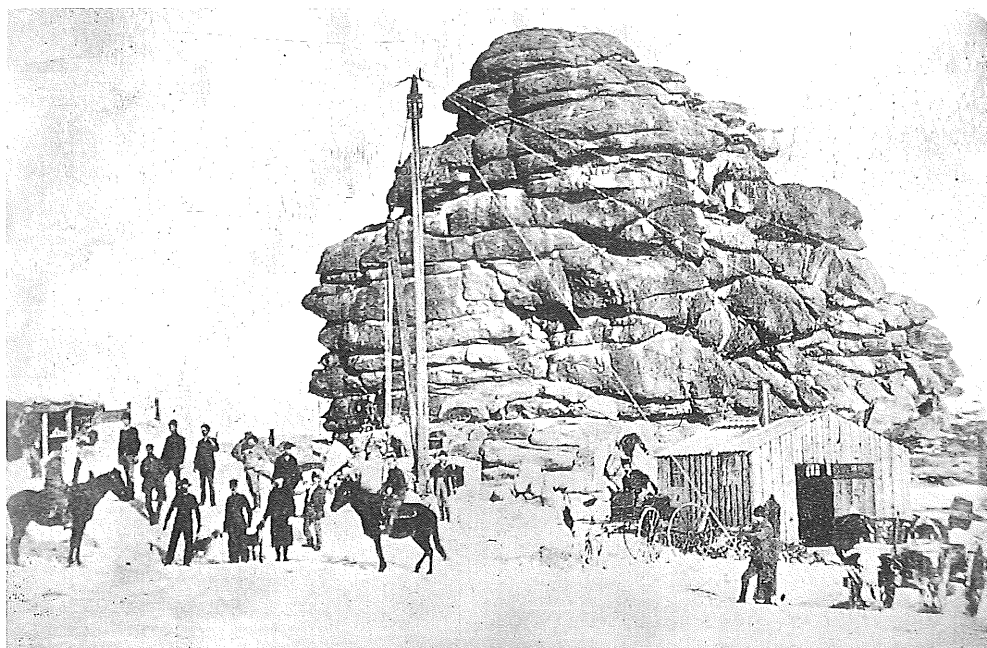


Imagen de frontera.

EXPRESIONISMO DADA SURREALISMO

La obsesión por la realidad conecta y al mismo tiempo enfrenta a los tres movimientos artísticos que se suceden desde comienzos del siglo XX, a través de la guerra, hasta un momento no determinado en que se disuelven en otros ámbitos fuera incluso de la geografía europea que les fue propia. Expresionismo, Dada y Surrealismo discurren por una misma línea con enemigos comunes, dándose sucesivamente el relevo y superponiéndose no pocas veces sobre los mismos nombres. Renegar del movimiento que le había precedido significaba también, o antes que nada, renegar de sus medios de expresión. El Dada inventará el fotomontaje como respuesta a la pintura al óleo de los expresionistas y el Surrealismo, a su vez, dejará a un lado el fotomontaje para emplear la fotografía íntegra o incluso volver a la pintura. La profundidad reclamada por los pintores expresionistas, el espacio pictórico, dejará paso a la acumulación plana de materiales diversos en los Merz o en los fotomontajes dadaístas y de nuevo la profundidad caracterizará las principales obras del movimiento surrealista.

El origen literario de los tres movimientos, Expresionismo, Dada y Surrealismo, arroja alguna luz sobre lo que en apariencia no es más que una lucha de familia, donde se reniega de los padres para aliarse con los abuelos, aunque en este caso las generaciones se sucedan a más velocidad. Es cierto que el origen fue literario, pero sólo a partir de su paso a las artes visuales, en concreto a la pintura, estos movimientos cobraron la fuerza y la importancia que tendrían después. Los pintores resultaban imprescindibles como apoyo de los escritores, o éstos se verían forzados a convertirse ellos mismos en pintores para impulsar las ideas y las formas promovidas por estos nuevos medios de expresión. Nada hubiera podido hacer Hugo Ball en el Café Voltaire sin Arp, Hausmann, Höch o Schwitters, como nada hubiera podido hacer en París André Breton sin Picabia, Ernst, Ray o Dalí. En el caso del Expresionismo, los pintores contaban con su propio desarrollo independiente, antes incluso de que los escritores identificaran las cualidades de la sensibilidad expresionista. Delaunay, Klee, Macke, Kandinsky o Kokoschka estaban ya ahí para apoyar con sus trabajos lo que el Expresionismo buscaba ser.

Theodor Daüber, en un texto de 1916 titulado *Expresionismus*, compara el Expresionismo con las sensaciones de un ahorcado, toda la vida desfila ante sus ojos en un momento. La misma velocidad, simultaneidad e intensidad, y las

interconexiones con aquello que se ha visto, de ahí que el Expresionismo tienda a presentarse en forma condensada, como la expresión simple de una idea, buscando una extrema simplificación. El color, en los cuadros, se ofrece sin caracterización, el dibujo sin explicaciones, como un nombre al que faltan los adjetivos. Las estructuras se desligan del espacio, el color salta libremente, el espectador puede ya entrar y salir del fondo del cuadro, la vertical se reinstala en el objeto y las geometrías son lanzadas como piedras contra los planetas fragmentando las constelaciones. Estas frases y otras parecidas son las que emplea Daüber para referirse a los logros de los pintores expresionistas como Delaunay, Macke o Kandinsky y escultores como Lehmbruck o Archipenko. Esto es el Expresionismo, el individuo exhibiendo su permanente sufrimiento por la existencia.

Todos los discursos expresionistas insisten en ser aplicados a las artes visuales y nos dicen únicamente que lo que busca el Expresionismo es cualquier cosa que no tenga precedentes, el nacimiento de un arte nuevo. Cualquier cosa que se pueda encontrar en las obras de los artistas del Expresionismo será algo que no tiene precedente en el arte del pasado, ellos atentan contra la realidad, contra las apariencias y contra el mundo de los sentidos, pero al mismo tiempo dicen que ellos sólo pintan lo que ven, porque ver no es otra cosa que volver los ojos del cuerpo a los ojos del espíritu. En un tiempo que tiene la conciencia de ser el tiempo más convulsionado por el terror, por la amenaza de muerte, el hombre se siente insignificante y tiene miedo. Toda la época es un inmenso grito y se vuelve así a las condiciones del hombre primitivo, las pinturas parecen hechas por salvajes y el Expresionismo sólo confía en que algo desconocido pueda salvarnos, otra realidad que debe ser encontrada.

Los colores, en el Expresionismo, son símbolos de los sentimientos, revelaciones directas de los estados internos del hombre, como lo son los sonidos en la música. Las formas, que con frecuencia se limitan a indicar el esqueleto de las cosas, pueden liberarse y moverse también en el espacio con libertad como hacen los colores, pueden romper las limitaciones físicas del objeto y convertirse en gestos del espíritu. Por supuesto, el reino de estos colores abstractos y acontecimientos formales no puede ser el de la perspectiva tridimensional, sino un espacio que posea una infinita profundidad y que se divide prismáticamente en innumerables fracciones de espacio de una expansiva dimensionalidad. Éstas son palabras de G.F. Hartlaub, escritas en 1917.

La pintura expresionista, en este sentido, se relaciona directamente con la arquitectura, que también disecciona prismáticamente el espacio y pretende una expansión y una profundidad ilimitadas. El Expresionismo tiene múltiples manifestaciones pero, sin duda, el producto más característico del Expresionismo en

el terreno de las artes visuales es el grabado. En el principio fue el grabado, dice el mismo G.F. Hartlaub, como lo fueron las canciones o los cuentos populares. En todos ellos, los materiales y las herramientas juegan un papel tan importante como el propio artista. En el grabado, los torpes perfiles nacen de la materia misma en que se imprimen y las superficies se dividen y se decoran de un modo seguro y verdadero. El grabado es el producto estilístico más original del Expresionismo, capaz por sí solo de testificar los decisivos cambios que tuvieron lugar en el arte desde comienzos del siglo XX. Además, el grabado influyó en el desarrollo de la propia pintura expresionista y revolucionó incluso el mundo del coleccionismo que ahora debía enfrentarse a serlo de un producto público y popular.

Uno de los numerosos artistas que cultivó el grabado, Ernst Ludwig Kirchner, dice que el impulso que lleva a un pintor a trabajar en las artes gráficas es consecuencia de su deseo de fijar la forma que fluye en el dibujo de un modo permanente. Y, lo que es quizá más importante, Kirchner relaciona el grabado con la imprenta, el soporte del mundo literario. El pintor, fascinado por la invención de la imprenta en la Edad Media, ve en ella las posibilidades de renovar el trabajo una y otra vez sin perder frescura. Es en el grabado donde los jóvenes artistas, cansados del naturalismo que empobrecía la pintura, intensifican conscientemente la realidad colocándose cara a cara con el mundo y buscando el significado original que se esconde tras las distracciones de las apariencias.

Los grabados de Schmidt-Rottluff, por ejemplo, sobre temas religiosos ofrecen visiones de frente, como más tarde harán algunos fotógrafos con objeto de intensificar el realismo de la imagen, en este caso en blanco y negro. Max Beckmann, en su serie de grabados *Infierno*, expresa sentimientos de sufrimiento y salvación a través de la fuerza de la línea y su legibilidad inmediata. En ellos, Beckmann conecta con la verdadera realidad a través de los detalles, mientras que se aleja de esa realidad en el conjunto. Ése es el mismo medio que emplean los sueños, las pesadillas, destruyendo las leyes que gobiernan la vida para equilibrar lo raro con lo explícito. También ellos utilizan perspectivas arbitrarias y distorsiones, como las deformaciones deliberadas propias del Expresionismo. El plano del cuadro se dispara hacia fuera mientras el fondo se hunde a una imparable velocidad. Más tarde, Breton hablará de la profundidad de los sueños.

La crítica al Expresionismo no tuvo que realizarse desde fuera del movimiento, ya que sus más despiadados detractores fueron los mismos que antes lo habían impulsado, como Wilhelm Worringer, que atacan precisamente su excesiva dependencia de las formas visuales. Sin embargo, fue el movimiento Dada, que había nacido precisamente a partir de la literatura expresionista, el que descalificó

con más dureza a los artistas del Expresionismo y a sus propuestas de introspección e interiorización como medio para acceder a una auténtica realidad. Con el pretexto de promover el alma, dicen los dadaístas, su lucha contra el naturalismo les ha conducido, en un paso hacia atrás, a realizar gestos abstractos y patéticos dependientes de una vida paralizada y vacía de todo contenido. Abrumados por la prensa y por el sensacionalismo, los artistas del Expresionismo encuentran sus armarios más interesantes que el vértigo de las calles. Su oposición sentimental al tiempo en que viven es, como cualquier otra, la de una generación que nunca supo ser joven.

El Expresionismo nada tiene que ver con las gentes activas, el grito ahora es Dada, firman en el *Primer manifiesto Dada* de 1918 Tzara, Grosz, Janco, Hausmann y Huelsenbeck entre otros. El escenario era para ellos la ciudad y la actitud, la certeza. La introspección expresionista y su individualismo no eran más que cobardía y la palabra Dada simbolizaba la relación más primitiva con la realidad circundante, a través de la que se establecería una nueva realidad. La vida no es más que una confusión simultánea de ruidos, afirma el Dada, un cúmulo de colores y ritmos que se incorporan al arte dadaísta. Por supuesto, el Dada se separa de todas las direcciones artísticas precedentes, especialmente del Futurismo, pero sobre todo el Dada se define por ser contrario al Expresionismo. A cualquier deseo del Expresionismo, el Dada responde no deseando nada.

Si el Expresionismo era una reacción contra su tiempo, el Dada respondía no siendo más que una expresión de su tiempo, una criatura de su tiempo, inseparable de su tiempo. El Expresionismo nunca había actuado con espontaneidad, no era más que el gesto de gentes cansadas que trataban de escapar de sí mismas y olvidar el presente, la guerra y la miseria, mientras que el Dada, nacido precisamente durante la guerra, tomaba la mecanización, la rigidez y la esterilidad de su época como sus cualidades propias. Los expresionistas no se atrevían a mirar cara a cara a la crueldad de su época, el Dada sí lo hacía y se exponía en cada momento al riesgo de su propia muerte. ¿Ha satisfecho el Expresionismo nuestras expectativas artísticas de un arte que represente nuestros intereses más vitales? No! No! No!

En el *manifiesto* firmado por Alexander Partens, pseudónimo colectivo de Tzara, Serner y Arp (Compañía Limitada para la explotación del vocabulario Dada), se critica una vez más al Expresionismo como un arte de carteles que no necesita someterse a los negocios para perder su expresividad de una vez por todas. Todo arte, dice el manifiesto, incluso las formas puramente imitativas, contiene elementos de abstracción, por tanto la fotografía es la forma de abstracción con el menor grado de diferenciación. Con este comentario, el Dada abandona su tono

apocalíptico habitual para adentrarse en el terreno más concreto de los medios de expresión. En particular, su defensa de la fotografía (Dada) frente a la abstracción (Expresionismo) proporciona un inesperado vínculo entre el propio movimiento Dada y aquél que le substituirá en la hegemonía artística, el Surrealismo, que tendrá precisamente en la fotografía y lo fotográfico su marca de identidad.

Es cierto que los artistas Dada habían tomado como base las fotografías, sobre todo las fotografías de prensa y de las revistas ilustradas, como arma para su asalto a la realidad por medio del fotomontaje o del Merz en el caso de Schwitters. Pero la fotografía íntegra, la conservación intacta del cuerpo de la fotografía, es una cualidad que pertenece al arte surrealista y que empleará precisamente para marcar las distancias con sus antecedentes Dada. De nuevo, el enfrentamiento entre Surrealismo y Dada, como antes entre Dada y Expresionismo, se produce en nombre de una búsqueda más auténtica de la realidad y de los medios que los artistas usan para acceder y expresar esa nueva realidad. El Surrealismo rara vez empleará el fotomontaje, que seguirá en manos de los pintores dadaístas por mucho tiempo, incluso más allá de la vigencia del propio movimiento y de la desaparición de las situaciones que habían hecho de este medio artístico una necesidad.

La infancia, en la que la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de otras vidas posibles, es el punto de partida de André Breton en su *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, enlazando de algún modo con la sensibilidad expresionista y su creación libre de precedentes, convenciones o leyes. Habla también Breton de la honradez y la verdad de los locos, los locos y los niños son los símbolos de la pureza originaria. Como ellos, también nuestra experiencia es confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas y de la que cada vez es más difícil salir.

Los descubrimientos de Freud, con los que antes se habían vinculado los movimientos expresionista y Dada, son para el Surrealismo la posibilidad de avanzar por territorios vedados, más allá de las realidades superficiales. Es en las profundidades de nuestro espíritu donde se ocultan las fuerzas más poderosas y extrañas, capaces de amplificar lo que aparece en la superficie o por el contrario luchar contra ello. Pero para llevar a cabo esta empresa de profundización en esa realidad más profunda no existen reglas ni métodos seguros y el éxito depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan. Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños. El sueño puro, añade Breton, que también posee su propia estructura y su propia continuidad, no es inferior a los momentos de realidad, o mejor dicho de vigilia, vivimos en la fantasía cuando estamos en ella.

Con respecto al Dada, al que Breton se enfrenta en París a comienzos de los años veinte con la complicidad de Francis Picabia, el Surrealismo comparte su hostilidad hacia cualquier lirismo y el rechazo de la observación, descripción y psicología del personaje como contenido de las obras artísticas, en particular de las obras literarias que están en el origen de ambos movimientos. Como los dadaístas, Breton detestaba cualquier complacencia en lo personal y la exhibición sentimental contra las que trataba de protegerse por medio de todo tipo de definiciones y fórmulas.

Los sueños, la literatura y las artes visuales se entrelazan en la experiencia relatada por André Breton en el *Manifiesto del Surrealismo*. En su conciencia casi dormida, aparece una frase, literalmente pegada al cristal, de la que ninguna palabra podía ser eliminada ni añadida: Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad. A esta frase, dice Breton, le acompañaba una débil representación visual, lo que hacía que no pudiera interpretarse erróneamente, si hubiera sido pintor, seguramente ésta habría predominado sobre la otra. Un hombre caminaba partido por la mitad de su cuerpo por una ventana perpendicular. La explicación de Breton es, efectivamente, una fórmula. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado por una ventana, pero la ventana había acompañado al hombre en su desplazamiento. Era una imagen de un tipo muy raro, que incorporé a mis construcciones poéticas, dice.

La espontaneidad de la primera frase de Breton es congelada, pegada al cristal, y despojada de cualquier ambigüedad por medio de la imagen visual que la acompaña, por débil que fuera tal imagen. La evidencia y la certeza que proporciona la visión es el paso necesario para la vuelta al terreno literario, de donde la frase procede, pero ya en el mundo de las construcciones poéticas. Pero hay todavía otro paso necesario, la fórmula capaz de liberarnos de toda contaminación psicológica, personal. Cuando Aragón se refiere al efecto de los elementos separados en los montajes de Max Ernst los compara con palabras, con la misma intromisión de lo visual y el mismo sometimiento a una fórmula.

El sueño, expresionista, de la imagen originaria grabada sobre el cristal es literario, pero se convierte en visual para poder someterse a la objetivación dadaísta, a la fórmula, y pasar finalmente ya despersonalizada al reino de la fantasía surrealista. De la literatura de nuevo a la literatura, un recorrido circular que es el mismo que recorren los medios expresivos del Expresionismo, Dada y Surrealismo, desde el naturalismo a la abstracción pictórica que libera colores y formas, posteriormente al fotomontaje que dinamita la propia pintura, para reintegrarse después en las técnicas más tradicionales de la pintura o la fotografía. La búsqueda eterna y misteriosa de la realidad, siempre con la complicidad del adversario.



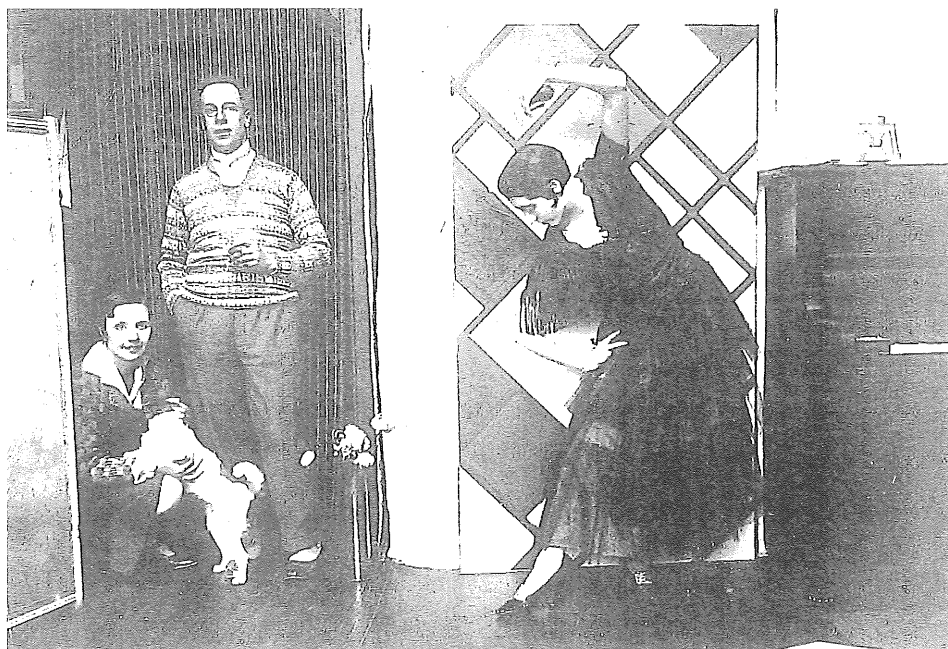
Córzo muerto. Franz Marc 1913.



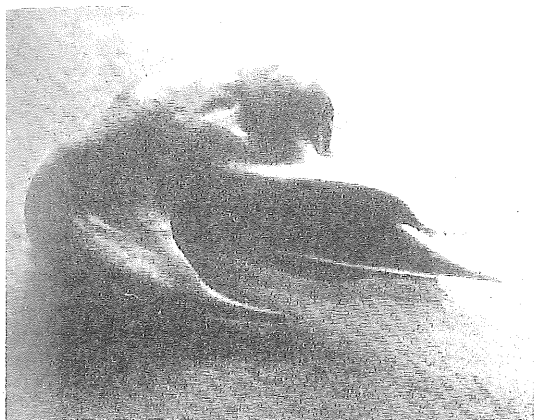
Martirio, litografía, de la serie Infierno. Max Beckmann 1919.



Merz 151. El niño de la sota. Kurt Schwitters 1921.



Nelly y Theo van Doesburg con su perro Dada y la bailarina Kamarés en Clamart, 1925.



Esculturas involuntarias, fotografías para Salvador Dalí. Brassai 1933.



El grupo surrealista. Man Ray 1929.

LA ESCUELA DE AMSTERDAM SEGÚN JUAN DANIEL FULLAONDO

Como la mayoría de los movimientos arquitectónicos y artísticos del siglo XX, la Escuela de Amsterdam es una parte de nuestra historia reciente que ha sido ya descubierta, rescatada, rehabilitada y discutida con extensión. Toda esta labor, sin embargo, ha tardado en llegar si se compara con lo sucedido con otras escuelas o tendencias. Hasta 1960, la Escuela de Amsterdam, un grupo de arquitectos y diseñadores que trabajaron entre 1915 y 1930, no fue objeto de investigación seria. El hecho de que las teorías funcionalistas de la arquitectura dominaran en Europa hasta pasada la primera mitad del siglo es la explicación que con más frecuencia se da al olvido de estos arquitectos holandeses que, aunque ellos mismos nunca usaron el nombre Escuela de Amsterdam, compartían una actitud basada en la lucha individual que les aproximaba al mundo expresionista. Henry-Russell Hitchcock en 1958 y Reyner Banham en 1960 son los primeros historiadores que dedican en sus obras cierto espacio a la Escuela de Amsterdam, aunque este último se refiera a ella como uno de los frutos tardíos de actitudes hacia el diseño nacidas antes de la guerra cada vez menos aceptadas a partir de 1919. Dennis Sharp en 1966 y Giovanni Fanelli en 1968 incluyen igualmente la Escuela de Amsterdam en sus estudios sobre la arquitectura expresionista y la arquitectura moderna en Holanda respectivamente, mientras que el primer estudio monográfico de Michiel de Klerk, el máximo representante de la Escuela de Amsterdam, corresponde ya a los años setenta. Suzanne Frank y Helen Searing inician un trabajo que seguirá desarrollándose a partir de 1975 dentro y fuera de Holanda y que culminará en la Exposición del Cooper-Hewitt Museum coordinada por Wim de Wit y titulada *The Amsterdam School. Dutch Expressionistic Architecture, 1915-1930*. Juan Daniel Fullaondo, que había viajado a Holanda algunos años antes, publica en la revista "Arquitectura" de Madrid en 1966 su artículo *La Escuela de Amsterdam*, que reproducirá en el n.º 52 de "Nueva Forma" de mayo de 1970 con el título *La Escuela de Amsterdam y el Stijl*. En este caso, el escrito de Juan Daniel Fullaondo aparece ilustrado con dibujos de Cor van Eesteren y esculturas de Georges Vantongerloo.

Las connotaciones de elegir la pareja Amsterdam-De Stijl, en lugar de Amsterdam-Berlín como hacen otros autores, implica por parte de Fullaondo dejar a un lado el posible origen y carácter expresionista de los arquitectos de la Escuela de Amsterdam para favorecer el enfrentamiento entre los dos movimientos que se producen en Holanda más o menos simultáneamente a partir de 1915, el Wendingen

y De Stijl. Erich Mendelsohn ya se refiere a este antagonismo, que él identifica entre Amsterdam y Rotterdam, en una carta de 1923 donde decía que Oud es racional, mientras que Amsterdam es dinámica y no existe posibilidad de unión entre ambos. La arquitectura de Rotterdam, señala Mendelsohn, morirá por el frío mortal que corre por sus venas, Amsterdam por el fuego de su propio dinamismo. En este sentido, Juan Daniel Fullaondo se alinea con la dialéctica planteada por Mendelsohn, aunque se aparta totalmente de él en su consideración del movimiento expresionista en general, al que se sentían vinculados los arquitectos de la Escuela de Amsterdam. Para Mendelsohn, el Expresionismo no representaba una fase estilística agotada, sino un proceso que debía evolucionar, mientras que Fullaondo hace suyas las palabras de Jorge Oteiza para quien el Expresionismo no es un nacimiento, sino una prolongación.

Cuestiones de origen, de dirección y de identidad hacen confluír unas veces y otras veces enfrentarse a la Escuela de Amsterdam y De Stijl, ambos movimientos con el antecedente inmediato de Berlage y su protesta medievalista de finales del siglo XIX. Del entramado de corrientes que se producen en Holanda en las primeras décadas del siglo XX, es el grupo del Wendingen, una revista que se publica entre 1918 y 1925, el que se constituirá como la auténtica Escuela de Amsterdam tras el Berlage de la Bolsa de Amsterdam de 1902. El Wendingen, para Juan Daniel Fullaondo, exhibe un sentimiento que es propio de cualquier movimiento o actitud históricamente consumida, que se resiste a desaparecer y que recurre al pacto, al compromiso, algo que nunca harán las corrientes más experimentales e históricamente activas como De Stijl. El Wendingen, que pudo llegar a ser una protesta positiva ante el racionalismo dominante, acabó siendo únicamente la prolongación de una brillante agonía, lo que le vinculaba más que cualquier otra cosa al Expresionismo y, en la misma línea, Fullaondo se refiere al paralelo español representado por el arquitecto Antonio Palacios, marcado por una consciente impermeabilidad cultural y con un mundo arquitectónico evasivo y extraño, incluso de un anacronismo momificado. Toda la discusión de Juan Daniel Fullaondo se teje en torno a la pertinencia histórica del movimiento encarnado por la Escuela de Amsterdam, con sus afines el Expresionismo alemán y la figura española de Palacios, lo que implica asumir que existe un espíritu de los tiempos al que Alois Riegl fue el primero en referirse y que es también usado por el holandés C.J. Blaauw en un escrito publicado en la revista Wendingen 3, de 1920. Lo históricamente válido, lo culturalmente oportuno, dentro del panorama general del arte y la arquitectura del siglo XX, es el criterio fundamental que Juan Daniel Fullaondo aplica a la dialéctica Escuela de Amsterdam-De Stijl en su escrito de 1966 (1970), una antinomia que debía entonces resultar orientadora para esclarecer el desarrollo del propio proceso creador.

Aunque no como resultado del fenómeno completo que se produce alrededor de la Escuela de Amsterdam, el Wendingen en cuanto asimilación nacional del movimiento expresionista trató de crear un universo formal antitético al del racionalismo y tuvo campos de acción propios en los que pudo manifestar su talento, especialmente los del diseño del objeto y la escala urbanística. La maestría de Michiel de Klerk (1884-1923), el arquitecto más sobresaliente de la Escuela de Amsterdam, y de Piet Kramer (1881-1961) en los barrios de viviendas no se limitaba al diseño de los paramentos de ladrillo, sino a la disposición de las áreas públicas y privadas y la integración sutil de las distintas escalas urbanas. En estos aspectos, las realizaciones de Amsterdam no tenían comparación con las contemporáneas de J.J.P. Oud en Rotterdam, por ejemplo. Pero además, los holandeses construían en unos años, entre 1917 y 1921, en que los expresionistas alemanes no podían hacerlo, por lo que la energía expresionista aparecía en Amsterdam extendida a un nivel más familiar. Disolución, neutralización de lo episódico, dice Juan Daniel Fullaondo, en Amsterdam tenemos la demostración de que es posible una coherencia sin fricción por medio de un diseño individual que unificara el bloque entre medianeras, aunque gran parte de ese éxito se debiera al talento improvisador de Michiel de Klerk, cuya muerte prematura oscureció inmediatamente el brillo de la Escuela de Amsterdam.

Theo van Doesburg escribió en 1928: El grupo de artistas del Wendingen de Amsterdam gustan sobre todo de la decoración, del capricho individual y de las construcciones raras e ilógicas. Los arquitectos de Amsterdam están influenciados en todas sus concepciones por el Expresionismo alemán, son experimentadores y su imaginación no tiene límites, hay villas en forma de barco, de cabeza humana y hasta de tranvía. Frente a van Doesburg, cabía por parte de los hombres de la Escuela de Amsterdam una posición crítica que, aunque falta de oportunidad, pudiera ser válida, pero cuestionar la vigencia del movimiento racionalista, señala Fullaondo, poner en tela de juicio la validez de sus soluciones equivalía en tales fechas a ponerse del lado del monumentalismo y criticar un proceso experimental todavía no concluido como era el impulsado por De Stijl. El Wendingen era un exponente demasiado directo del sentir de su época, llevaba casi grabada la fecha, el día y la hora en que surgió, mientras que el neoplasticismo de De Stijl como fenómeno cultural fue tan plenamente operante que trascendió la intención específica con que se creó y condicionó intensamente gran parte del diseño posterior. Para Juan Daniel Fullaondo, De Stijl fue uno de los impulsos más positivos para el desarrollo del arte y la arquitectura del siglo XX, y en particular para el racionalismo, de manera que, terminada la actuación de Stijl hacia 1930, éste se vio claramente reducido y empobrecido. La irreductibilidad de las posiciones antagónicas de los movimientos Wendingen y De Stijl no estaría entonces solamente en las formas que ambos utilizan y que les sitúan en universos totalmente opuestos,

sino en su posición y su papel en el proceso experimental que tiene lugar en la arquitectura europea desde comienzos del siglo XX. Paradójicamente, el movimiento más fechado que es la Escuela de Amsterdam será el más impermeable a la realidad cultural del siglo XX, el más reaccionario, mientras que su oponente De Stijl resultó ser un proceso trascendente a su tiempo y simultáneamente el más capaz de encarnar la pertinencia cultural, ese espíritu de los tiempos que Theo van Doesburg tuvo, añade Fullaondo, el instinto sonámbulo de captar.

Los hombres de la Escuela de Amsterdam construían la ciudad con un enérgico ademán afirmativo, pero su falta de talento espacial hacía que sus aportaciones se concentrasen sobre todo en el terreno del urbanismo y en el del diseño a pequeña escala. Es aquí donde Juan Daniel Fullaondo detecta su distancia de Wright, a quien la revista *Wendingen* había dedicado dos números nonográficos, los mismos que a su máximo representante Michiel de Klerk. Wright, dice Fullaondo, cuyo excepcional talento espacial estaba en esos años plenamente probado, mostraba su debilidad sin embargo en el campo contrario, en el de los objetos escultóricos, decorativos, y lo mismo sucedía con Gaudí, otro genio del espacio pero creador de una imaginería blanda incluida en algunas de sus obras arquitectónicas más importantes. Los arquitectos de Amsterdam habrían sido superiores a Wright, e incluso a Gaudí, en el labrado decorativo de sus fachadas, habrían hecho posible lo que en Wright es el imposible diálogo entre la estereotomía elemental y la figura humana. En este punto límite entre escultura y arquitectura, entre arquitectura y decoración, Juan Daniel Fullaondo descubre el auténtico mundo propio de la Escuela de Amsterdam y reconoce a sus hombres por encima de sus contemporáneos e incluso de sus más brillantes antecesores arquitectos. Nada dice, sin embargo, sobre la posible comparación entre aquéllos y los escultores de De Stijl, a quienes hace entrar en un diálogo sin palabras a través de las imágenes de las obras de Vantongerloo con las que ilustra su escrito. De hecho, el contrapunto que se sugiere en el título a la Escuela de Amsterdam está realmente en las formas abstractas de las construcciones neoplásticas de Georges Vantongerloo nombradas con fórmulas matemáticas, que suplantán visualmente a los espectaculares bloques de viviendas de Michiel de Klerk o Piet Kramer, el mejor aval de los logros arquitectónicos de la Escuela de Amsterdam. Parece como si, con las restrictivas construcciones de Vantongerloo, reguladas por las estrictas condiciones que impone una fórmula, se tratara de contrarrestar la facilidad sin límites del modo de expresión de un Michiel de Klerk en sus dibujos o acuarelas innumerables.

Cabría entonces interpretar la visión de Fullaondo sobre la Escuela de Amsterdam no sólo como el enfrentamiento que él mismo plantea con sus contemporáneos y compatriotas de De Stijl, como ese contracanto municipal a la potente indagación experimental del grupo encabezado por van Doesburg, sino

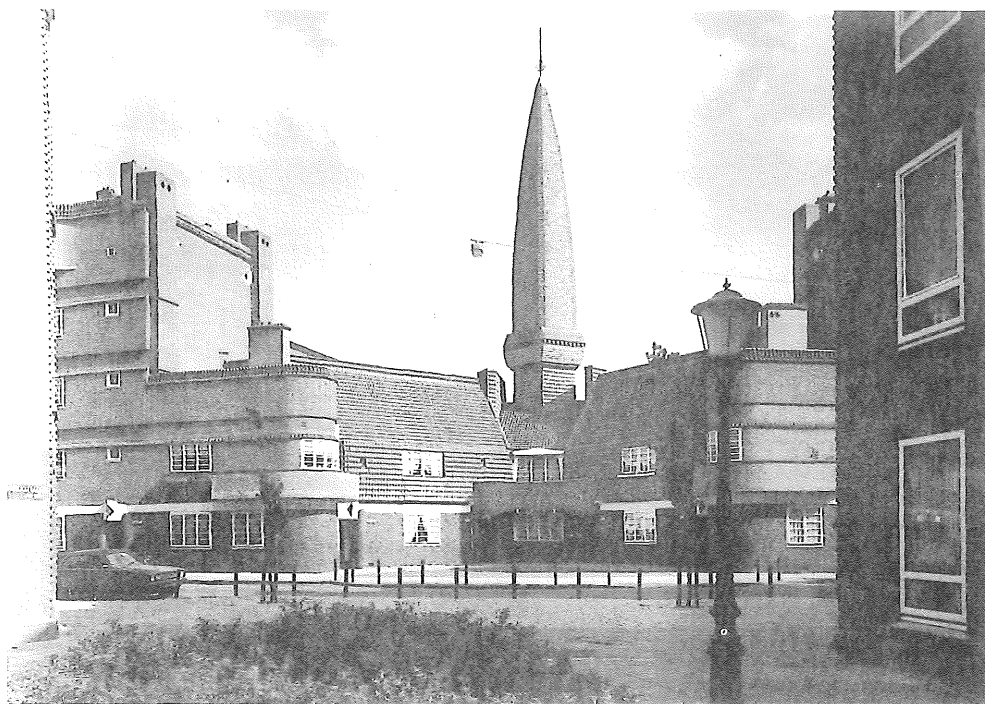
además como un enfrentamiento entre los terrenos propios de la escultura y la arquitectura en sentido amplio. Porque, si es cierto que la Escuela de Amsterdam se movía con más facilidad y acierto en las escalas del objeto y la ciudad, manifestando su incapacidad en las obras que exigían una más activa creación de espacio, esto parece contradecirse con el hecho de que Michiel de Klerk, Piet Kramer y los demás arquitectos del grupo Wendingen construyeran sobre todo edificios y espacios públicos de escaso tamaño y nunca propuestas urbanas globales como fue el caso de Theo van Doesburg en su *Ciudad de la circulación* de 1929 y a la que Fullaondo reconoce un sentido funcional que trasciende del puro dato formalista en el que generalmente es encasillado su autor.

Y limitar la actividad decorativa del grupo Wendingen a la escala del objeto se contradice igualmente con el hecho de que la decoración se aplique sobre todo a las grandes superficies de los bloques residenciales y a elementos que en todo caso pertenecen al mundo arquitectónico más que al puramente de diseño. Lo cierto es que no existieron escultores propiamente dichos en la Escuela de Amsterdam, mientras que la escultura fue uno de los puntos fuertes del neoplasticismo, su antagonista natural, como demuestran las imágenes que Juan Daniel Fullaondo incluye en su ensayo. Y es su atracción precisamente hacia la escultura, frente a la arquitectura representada por la Escuela de Amsterdam, la que está en el fondo de todo el análisis de este enfrentamiento Amsterdam-De Stijl. De hecho, la incapacidad de los arquitectos de Amsterdam para participar de esa permeabilidad de las artes que era un axioma en De Stijl, limitándose al estricto terreno de la arquitectura y de la arquitectura construida, está implícita en la que Fullaondo llama conmovedora desesperación del Wendingen por instalarse en su tiempo. Theo van Doesburg se había movido de la literatura a la pintura, del urbanismo más radical al cine o la arquitectura, mientras que de Klerk o Kramer permanecieron, como aldeanos, anclados a su tierra y limitándose a construir su propia vivienda. Incluso la imposibilidad de los expresionistas alemanes para construir durante esos años les habría permitido una dimensión utópica, polémica y pública que trascendía los logros puramente constructivos, municipales dice Fullaondo, de los arquitectos de Amsterdam. La fuerza que se mantuvo durante la corta vida de Michiel de Klerk, logrando resultados espectaculares en un momento de total oscuridad constructiva, se apagó con su muerte y supuso el declive de la propia Escuela y la revista Wendingen dejó de editarse en 1925.

Escultura y arquitectura, que tantas veces se presentan como las artes más cercanas y entre las que con más facilidad pueden trasvasarse experiencias, resultarían ser finalmente las artes más opuestas. Hölderlin se refiere a la poesía, el arte más desconectado del objeto, el menos corpóreo, como el más capaz de construir esa arquitectura del cielo que es de hecho la más opuesta a la arquitectura pétreo de Grecia,

porque su verdadera naturaleza se expresa más naturalmente a través de la escultura. Así, frente a la materialidad y abundancia decorativa de una arquitectura como la producida por los arquitectos de Amsterdam, estaría la aridez, la desnudez y hasta privación de una escultura que precisamente por eso se encontraría más cerca del clima de la verdad. El debate entre el principio y el fin está en este enfrentamiento entre la Escuela de Amsterdam y De Stijl que plantea Juan Daniel Fullaondo, un movimiento en decadencia que ha perdido el tren de la historia frente a un impulso que no ha hecho más que despertar y que se adentra en cualquier ámbito del arte sin ningún miedo a los resultados. También aquí se invierte la consideración habitual del Expresionismo como nacimiento de la nada a, como señala el escultor Oteiza, una prolongación y un misticismo que no son más que herencia sobrante y desviada. En una arquitectura como la de Amsterdam se depositará todo ese material sobrante, contruyendo eso sí hermosas montañas, pero será en otro lugar donde se produzca la auténtica creación espacial que busca toda arquitectura y que nacerá de una experimentación fuera de ella, en la pintura y sobre todo en la escultura del movimiento neoplástico antagonista de la Escuela de Amsterdam.

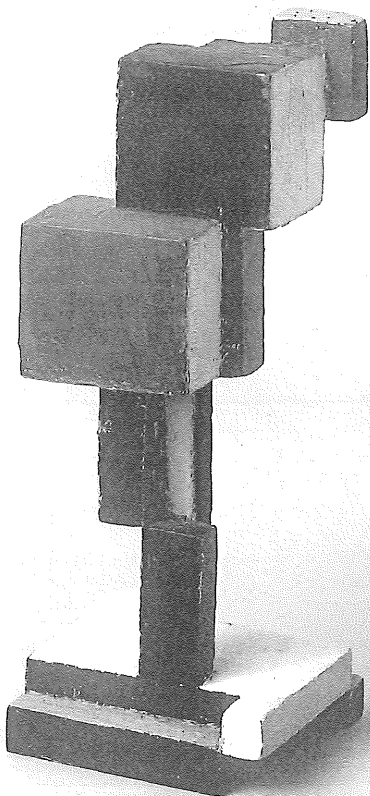
Juan Daniel Fullaondo se refiere, al comienzo de su escrito, al también enfrentamiento entre Henry Moore y Hans Arp, oponiendo a la blanda plasticidad de éste la fuerza de Moore sugida del corazón vivo y orgánico de la piedra. El espacio arquitectónico que Berlage había podido crear a finales de siglo por medios exclusivamente constructivos ya no era posible veinte años después, la convulsión de todo el arte moderno desplazó la creación espacial fuera del mundo de la arquitectura y ésta se vería obligada para sobrevivir a mirar fuera de sí misma. No lo hicieron los arquitectos de Amsterdam, que por una vez a favor del tiempo construyeron con increíble oportunidad uno de los ejemplos de ciudad más poderosos que no sólo ha sobrevivido intacto hasta hoy, sino que se mantiene como prueba de que la materia y el azar son capaces de resistir cualquier impulso que la historia trate de imponer. Las perfectas montañas urbanas de Piet Kramer o Michiel de Klerk podrán además esperar tranquilas un siglo más a que algún crítico pueda ver en ellas valores que conecten con un hipotético espíritu futuro de los tiempos, algo que no podrán hacer la mayor parte de las arquitecturas inmateriales del siglo XX. Dice Paul de Man que cualquier lectura es una monumentalización, una desfiguración de la obra o el arte de que se trate y que lo habitual es que la obra, en el momento de su lectura, se presente ya incompleta y destruida por el tiempo, por lo que habrá que descifrar sus fragmentos. Los edificios de la Escuela de Amsterdam, tan completos y presentes hoy como hace ochenta años, son restos de una arquitectura que ya no podía ser únicamente ella misma, pero que lo fue cuando las corrientes del arte discurrían ya por otros caminos. Y Juan Daniel Fullaondo, que nos descubrió esa deslumbrante arquitectura en el preciso momento, también con el instinto del sonámbulo, estaba mirando a otro lado, miraba a la escultura.



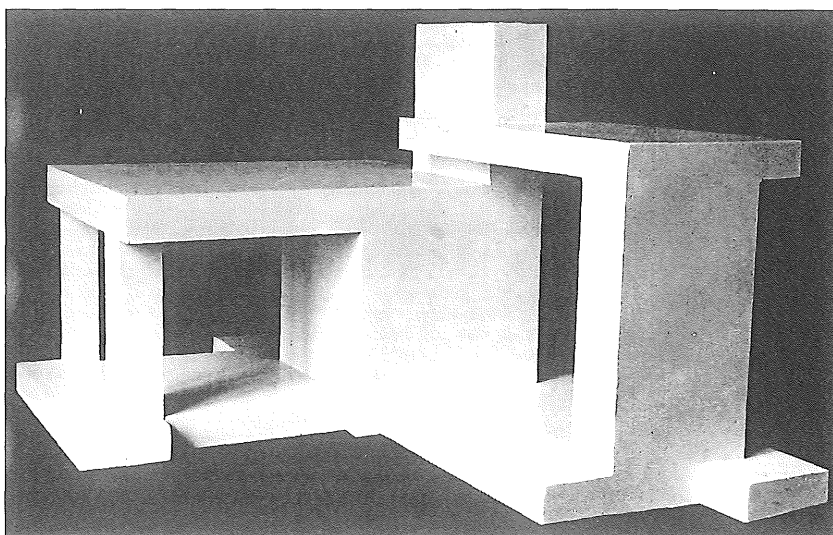
Tercer bloque en la Spaarndammerplonsoen de Amsterdam. Michiel de Klerk 1917-21.



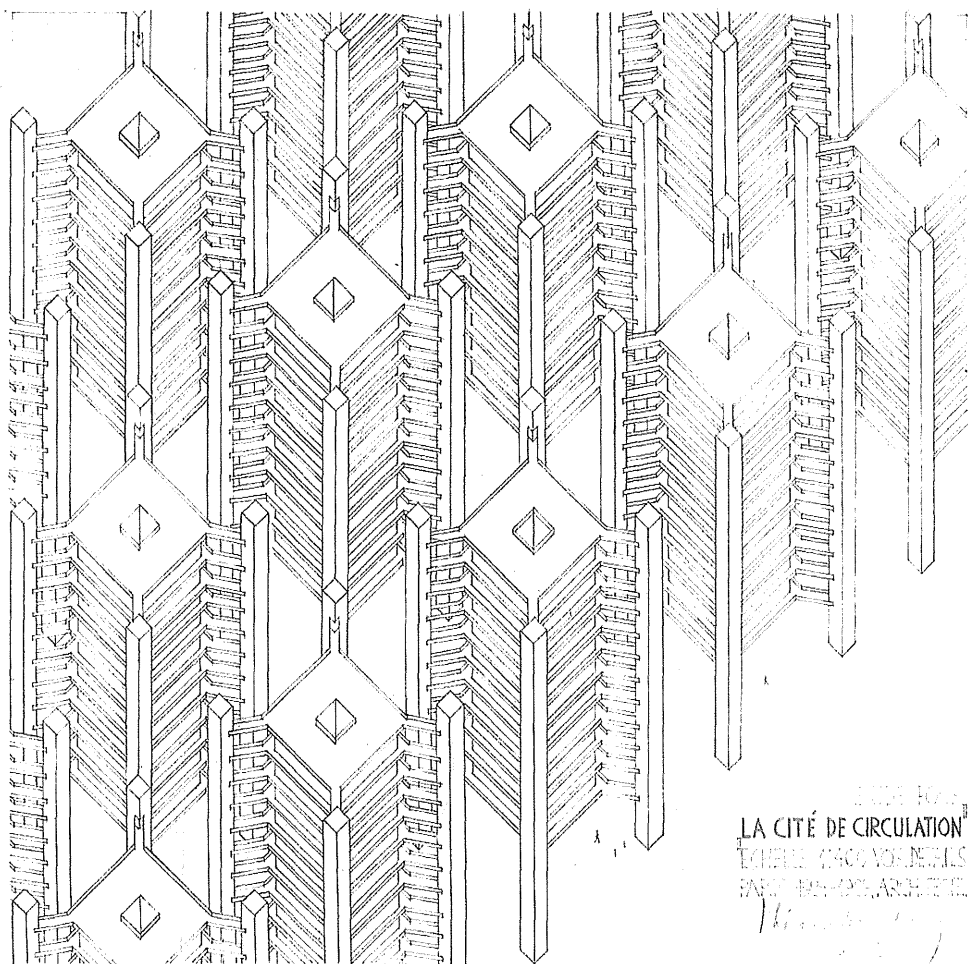
Scheepvaarthuis, detalle de la fachada. J. M. van der Mey 1912-16.



Composición derivada del ovoide. Georges Vantongerloo 1918.



Lugar geométrico $3\sqrt{L=h}$ $4\sqrt{L=b}$ $5\sqrt{L=L}$. Georges Vantongerloo 1931.



Cité de Circulation, axonometría. Theo van Doesburg en colaboración con Tristan Tzara 1924-29.

THEO VAN DOESBURG 1925

Cuando en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925 fue excluida la presencia del movimiento De Stijl, la actividad de Theo van Doesburg quedó bruscamente interrumpida en dos vías. Por una parte, se interrumpieron sus proyectos de viviendas estandarizadas, hacia donde él mismo había dirigido sus experiencias arquitectónicas tras las colaboraciones con Cor van Eesteren, y por otra, se archivó su propuesta apenas esbozada de la *Cité de Circulation*, una idea urbanística nacida de la colaboración con Tristan Tzara. Theo van Doesburg había producido una serie continua de proyectos de viviendas, y de viviendas-estudio, a partir del *Hotel Particulier* o *Maison Rosenberg* de 1921-23 y de la *Maison Particulier* y la *Maison d'Artiste* de 1923, todas ellas eran casas experimentales en que se trataba de proponer nuevas formas de concebir el espacio arquitectónico y sobre todo, lo que era más importante para van Doesburg, de estudiar el papel que desempeñaba el color en la configuración de la arquitectura residencial. Tras estas primeras experiencias vendrían, a partir del año 1924, el proyecto para la *casa Groutars-Scholte* en Meudon y algunos otros de viviendas con estudio en 1925, desarrolladas como versiones más detalladas de aquella casa nunca construida. En cuanto a la vía urbanística emprendida en la *Cité de Circulation*, quedó abandonada inmediatamente y tuvo que esperar hasta 1929 para poder ser formulada en su forma definitiva. Es evidente que la presencia de Le Corbusier y sus modelos residenciales en la Exposición de París y la inclusión en el pabellón de Austria de la *Cité dans l'Espace* de Frederick Kiesler, mientras todo el grupo de artistas de De Stijl era eliminado, supuso para Theo van Doesburg la imposibilidad de enfrentarse en ese momento a los que eran sus rivales más directos.

Ese mismo año 1925 habían comenzado las disensiones entre Theo van Doesburg y Piet Mondrian no sólo en cuestiones relacionadas con la estética de la pintura, sino por el hecho de que Mondrian censurara algunos aspectos de la arquitectura de Theo van Doesburg y Cor van Eesteren y alabara en cambio los trabajos presentados por el grupo holandés Wendingen en la Exposición de París. Mondrian, que no estaba especialmente interesado en los problemas de la arquitectura, se convertía así en un factor más de esa frustración.

Mies van der Rohe había publicado en la revista "G" en 1923 sus proyectos de *casa de ladrillo* y *casa de hormigón* coincidiendo con el momento más activo de

Theo van Doesburg y Cor van Eesteren en el terreno arquitectónico y también estos proyectos modélicos se convirtieron en amenazas para sus propias propuestas, que suscitaron más interés por la manera de estar representados los planos y por las maquetas de color que por los principios arquitectónicos aplicados en ellas. Sobre los dibujos axonométricos de las viviendas, Theo van Doesburg desarrolló sus *Contra-construcciones*, que fueron publicadas tanto en la revista "De Stijl" como en "L'Architecture vivante". Las representaciones arquitectónicas fueron inmediatamente transformadas en cuadros formados por planos autónomos de color ocupando las tres dimensiones del espacio. A su vez, las *Contra-construcciones* dieron lugar a las *Contra-composiciones*, pinturas que sirvieron de base a partir de 1924 para la definición del Elementarismo como una fase más avanzada de la pintura de De Stijl. Comparadas con las axonometrías de la *Maison Particulier* y la *Maison d'Artiste*, las *Contra-construcciones* suponen un salto abismal en el tratamiento de la arquitectura y un retorno al terreno de la pintura, relegando a aquélla al papel de mero intermediario para permitir el paso a un nivel plástico superior.

Las casas proyectadas conjuntamente por Theo van Doesburg y Cor van Eesteren estaban basadas en un mismo esquema de agrupación de habitaciones a distintos niveles en torno a un núcleo central y soportadas por dos gruesos volúmenes además de por columnas en la planta baja. Este modo de ordenación en torno a un centro fue atacado por Mondrian, que también se mostraba crítico con el dinamismo que regía esta arquitectura. Las escaleras y las chimeneas aparecían en los dibujos en planta como rectángulos negros, inertes, frente a las habitaciones que dejaban libres los ángulos convirtiendo el contorno en una forma abierta y casi coincidente con alguna de las composiciones pictóricas de van Doesburg. Por el contrario, las maquetas y los dibujos axonométricos acentuaban los múltiples ángulos de una construcción perfectamente cerrada e incluso en las axonometrías dibujadas desde abajo se recortaba nítidamente el perímetro quebrado de la vivienda como un único plano. Solamente cuando se presenta la construcción en alzado, en sus cuatro alzados, las superficies de color comienzan a independizarse y a superponerse según una lógica que se adivina procedente de un dominio espacial que está más allá de la naturaleza plana de un dibujo de fachada, y que en realidad en tal arquitectura no existe. Es precisamente en estos dibujos de alzados donde se produce la aplicación por parte de Theo van Doesburg del color como expresión de la longitud (amarillo), la anchura (azul), la altura (rojo) o el volumen (negro, gris, blanco). Las representaciones axonométricas de esquina, las más características de estos proyectos, son de hecho cuestionadas por las representaciones planas de los alzados que constituyen en realidad el paso hacia las *Contra-construcciones* más que las propias axonometrías. Estos estudios analíticos no tienen en común con ellas más que el código con-

vencional de representación, la geometría, mientras que conceptualmente discurren por senderos totalmente opuestos. En las *Construcciones de color*, por ejemplo, los núcleos negros teóricamente portantes de la casa son convertidos por van Doesburg en volúmenes flotantes que han perdido su condición central para ser lanzados hacia la periferia y desconectados tanto del suelo como de la cubierta. Del mismo modo, el centro de la casa permanece vacío y los únicos planos horizontales que se conservan son los que se extienden hacia el exterior, impidiendo la existencia de siquiera algo parecido a una habitación cerrada. En alguna de estas *Contra-construcciones* los volúmenes negros llegan a desaparecer completamente o permanecen como meros indicios de una situación anterior. Ninguna lógica arquitectónica gobierna estas composiciones que, si bien se presentan como una construcción posible, en realidad tratan de escapar del espacio tridimensional saltando directamente desde el plano de la pintura a la cuarta dimensión espacio-temporal a la que se refiere el propio van Doesburg en alguno de sus títulos.

Con respecto al primer modelo desarrollado en 1923, el de la *Maison Particulier*, la *Maison d'Artiste* contenía dos aspectos nuevos. Por una parte, la existencia de un único núcleo central de sustentación anclado a la escalera en ángulo recto, es decir la consolidación de un centro pesado y fijo alrededor del cual se desarrollarían las habitaciones, y por otra, la presencia de un espacio de doble altura en el estudio, lo que permitía un despliegue también vertical de los ámbitos de la vivienda. En este caso, los dibujos de los alzados, mucho menos desarrollados que los de la *Maison Particulier*, reflejan este nuevo énfasis en la dimensión vertical que hace la construcción más equilibrada y las *Contra-construcciones*, apenas esbozadas, son ya puros planos inmateriales de color que van Doesburg dibuja encerrados físicamente en un círculo. No hay ya ni el menor rastro de volúmenes negros ni de vacíos centrales que pudieran remitirnos a un hipotético organismo arquitectónico, sólo una pura relación de planos coloreados ocupando sus posiciones en el espacio.

Un tercer proyecto realizado por Theo van Doesburg en 1923 fue llamado por él mismo *Construcción elemental con todos los medios arquitectónicos*. Se trata de un estudio del que sólo se conservan algunas fotografías de la maqueta y que fue publicado en su libro *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, de la serie de la Bauhaus. Las fotografías, tomadas en diferentes momentos, muestran el contorno escalonado de varias formas rectangulares en torno a un cilindro central de cristal transparente y, en una carta a Cor van Eesteren de 1924, Theo van Doesburg dice que no está muy satisfecho de esta construcción porque recuerda demasiado al fragmento de una vivienda. La recurrencia a un elemento central y la ordenación centrífuga de las formas planas perimetrales serían los aspectos más característicos de este nuevo experimento, igualmente ambiguo en su posición con respecto a la arquitectura, una construcción pretendidamente arquitectónica que no es suficientemente

buena porque se parece demasiado a una vivienda. Además, la fotografía desempeña en este caso un papel primordial, acentuando en unos casos y anulando en otros la profundidad de la construcción, con el cilindro de vidrio actuando siempre como elemento ordenador.

La presencia del cristal y la ausencia de color en el experimento arquitectónico de 1923 se prolongarán en los proyectos siguientes que realiza Theo van Doesburg, ya sin la colaboración de Cor van Eesteren, con objeto de introducirse en el campo de la arquitectura moderna y más concretamente de la vivienda moderna. A lo largo de 1924, se suceden los encargos de la *casa Groutars-Scholte* en Meudon y la casa de *Hermann Lange* en Krefeld. Para van Doesburg, resultaba esencial presentarse en la Exposición de París con un modelo de vivienda si quería hacer frente a Le Corbusier y no perder el tren del mercado y además era importante presentarse habiendo construido al menos una vivienda real. El proyecto de la casa *Groutars-Scholte* no contiene más que estudios en planta, ninguna volumetría, ningún esquema de color y mucho menos derivaciones pictóricas del tipo de las *Contra-construcciones*. Como una versión simplificada de la *Maison d'Artiste*, la casa *Groutars-Scholte* se forma a partir de dos cuadrados superpuestos por una de sus esquinas en cuya intersección están la chimenea y la escalera formando un ángulo recto. Esta pequeña construcción residencial nunca pasó de esta etapa incipiente de desarrollo ni despertó reacción alguna por parte los clientes o el entorno de van Doesburg. Mientras tanto, Cor van Eesteren diseñaba una casa al borde de un río que representaba en volumen a la manera de los proyectos de 1923, J.J.P. Oud construía en Rotterdam el *Café De Unie* y Gerrit Rietveld en Utrecht la casa *Schröder*. Por su parte, el encargo de Hermann Lange se desvaneció sin llegar siquiera a la etapa de proyecto y pasaría después a Mies van der Rohe, quien construirá la casa en 1930.

Dos proyectos de viviendas con estudio, o mejor estudios con viviendas tal como aparece en los dibujos, son desarrollados por Theo van Doesburg en 1925. Los pequeños esquemas de volumen muestran grandes aberturas de cristal en las paredes, dejando las esquinas macizas, y terrazas o lucernarios en las cubiertas. En las plantas, se insiste en el doble cuadrado o las habitaciones dispuestas en torno a un vestíbulo central. Al parecer, según se explica en una carta dirigida a Cor van Eesteren, se trataba de tomar como base la *Maison d'Artiste* para generar nuevos modelos de vivienda. Por otra parte, el tema de la vivienda-estudio había sido habitual en Le Corbusier y otros arquitectos como Mallet-Stevens y Theo van Doesburg se interesaba especialmente por las posibilidades constructivas de sus modelos, con los que pretendía presentarse en la Exposición de las Artes Decorativas de París. Sin embargo, los trabajos que tuvieron más trascendencia no fueron, como él deseaba, sus propuestas de vivienda moderna sino los estudios de

color que también desarrolla en 1925 y que se aplican sobre espacios pequeñísimos, sobre habitaciones individuales de viviendas existentes como había ocurrido con el estudio de color realizado para la habitación de la hija de Bart de Ligt en 1919.

La construcción en color de un invernadero en una de las villas de Mallet-Stevens se presenta, como su antecedente de 1919, en forma de cinco planos desplegados que representan las cuatro paredes y el techo de un espacio de 1 m. x 1.50 m. y 2.25 m. de altura. Esta contribución parcial de Theo van Doesburg a una vivienda que, en principio, había sido encargada a Mies van der Rohe y que después construye Mallet-Stevens en 1924-25 coincide prácticamente con otra de sus construcciones de color, esta vez para la habitación de Nelly van Doesburg en Clamart. Ambas construcciones, de las que sólo se conservan los dibujos en un caso y las fotografías en otro, tienen en común el empleo de la diagonal para colocar los rectángulos de color sobre las paredes y techos de la habitación, mientras que en la de Bart de Ligt la geometría utilizada sólo contenía verticales y horizontales. Simultáneamente a estos dos proyectos, también en 1925, una nueva versión de la habitación de Ligt, esta vez con colores primarios que no eran los de la solución original, es publicada en "L'Architecture vivante" y, tras recibir van Doesburg el encargo de una vidriera para una sala del museo de Hannover por mediación de Kurt Schwitters, ésta no llega a realizarse y la sala se dedica a una instalación de El Lissitzky.

El salto de la escala mínima de la habitación de color a la propuesta de una ciudad entera se produce igualmente en 1925. Aunque el desarrollo completo de la idea de la *Cité de Circulation* corresponda a una etapa posterior, la primera formulación de este esquema urbano como solución radical a la congestión de las ciudades antiguas tenía como objetivo también la Exposición de París. Theo van Doesburg quería construir él mismo una maqueta de bloques de color de gran tamaño, mostrando las posibilidades del tráfico en una ciudad sin calles. El estímulo para este proyecto urbano había venido de Tristan Tzara y se había alimentado de las rivalidades con su antiguo colaborador Cor van Eesteren. La maqueta iba acompañada de un programa teórico y van Doesburg desarrolló en paralelo un texto no publicado con el título "La ciudad sin calles".

La *Cité de Circulation* era una contestación a la ciudad frontal. Acababa con la red de calles y se abría por todos los lados para dejar entrar la luz en los edificios. Las plantas en contacto con el suelo se reservaban para la circulación en todas las direcciones y para parques. La disposición de los bloques era regular, configurando una estructura urbana sin centro ni equilibrios o contrastes. Una ciudad homogénea y universal, representada en planta y axonometría, se ofrecía perfectamente equili-

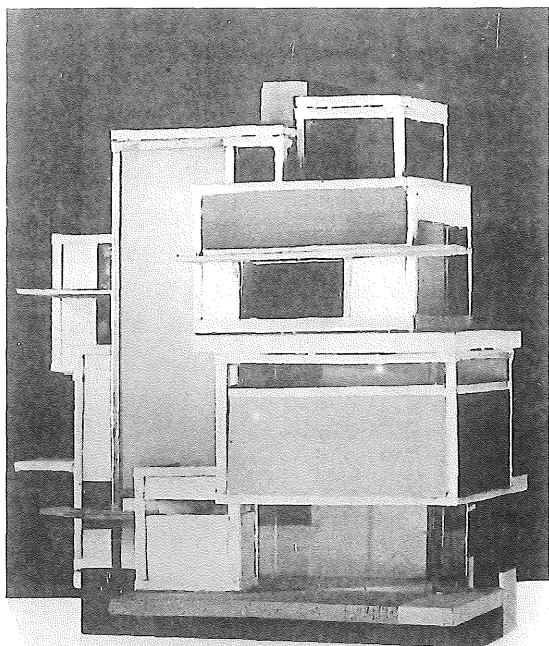
brada y sus edificios de viviendas de cuarenta metros de altura contenían cuatro apartamentos por planta en forma de turbina, con un patio central de ventilación. La decepción de verse fuera de la Exposición de 1925 paralizó los trabajos sobre la *Cité de Circulation* durante años, mientras que sería la ciudad de Kiesler, ésta sí construida en el pabellón de Austria, la propuesta urbana identificada con el espíritu de De Stijl.

En mayo de 1925, Theo van Doesburg escribe a Hannah Hoch: Estoy desarrollando, desde el punto de vista artístico, la representación esquemática de un nuevo espacio. He reconocido en el espacio tesseractico el único espacio universal en el que expresar la forma, incluida la forma cinematográfica. Estoy seguro de que se necesita un conocimiento matemático y preciso y que la arquitectura, el cine, el Proun, etc. y cualquier tipo de experimento interesante están basados en la especulación estética. En "L'Architecture vivante", Theo van Doesburg presentó dos diagramas en que un cubo contenía otro cubo más pequeño que se relacionaba con su contenedor por medio de flechas que indicaban un movimiento en todas las direcciones posibles, izquierda, derecha, atrás, adelante, arriba y abajo. En uno de los esquemas, existen además líneas diagonales que conectan los cubos grande y pequeño por las esquinas y este espacio tesseractico es identificado con un nuevo espacio de expresión arquitectónica.

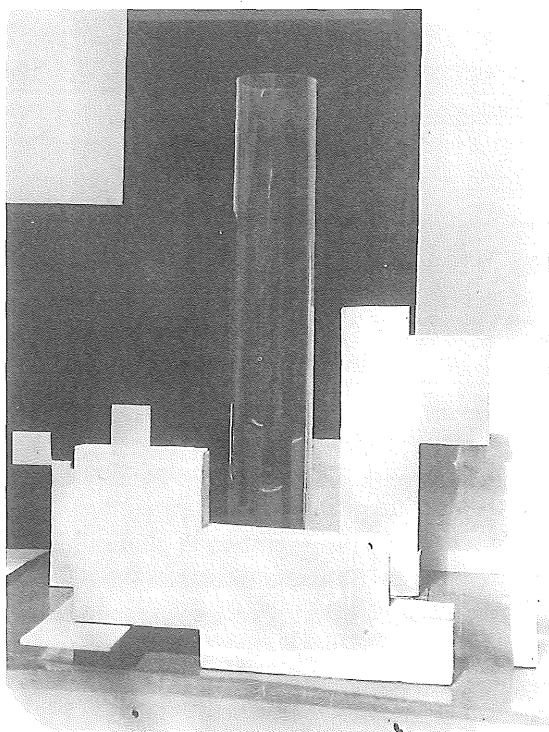
Aunque su interés por el cine era seguramente anterior a su llegada a Weimar, los encuentros de Theo van Doesburg con los dadaístas Hans Richter y Viking Eggeling en el contexto de la Bauhaus le sugirieron nuevos modos y nuevos medios para incluir el tiempo en el arte con la ayuda de las formas cinematográficas, a pesar de su insatisfacción por el hecho de que el cine fuera rodado escena por escena, de un modo no muy diverso a lo que sucedía con la pintura o el dibujo. En un arte libre de los condicionantes de la gravedad deberían encontrarse las claves para la realización de una arquitectura en que lo esencial fuera la luz, sin obstáculos, además del tiempo. Con el espacio tesseractico, cuya formulación estaba basada en las construcciones de Charles Howard Hinton (1853-1907) de un hipercubo tetradimensional, es decir, un cubo que se mueve en un espacio de tres dimensiones, se lograba introducir el tiempo en la representación espacial.

El espacio tesseractico no fue capaz de engendrar soluciones prácticas como deseaba van Doesburg, un espacio de múltiples dimensiones configurando una arquitectura ilimitada como el continuum cinematográfico. Fue más bien un procedimiento para iluminar retrospectivamente sus trabajos pictóricos consecuencia de la *Maison Particulier* y la *Maison d'Artiste*. Con estos modelos de vivienda moderna había comenzado Theo van Doesburg en 1923 el camino para

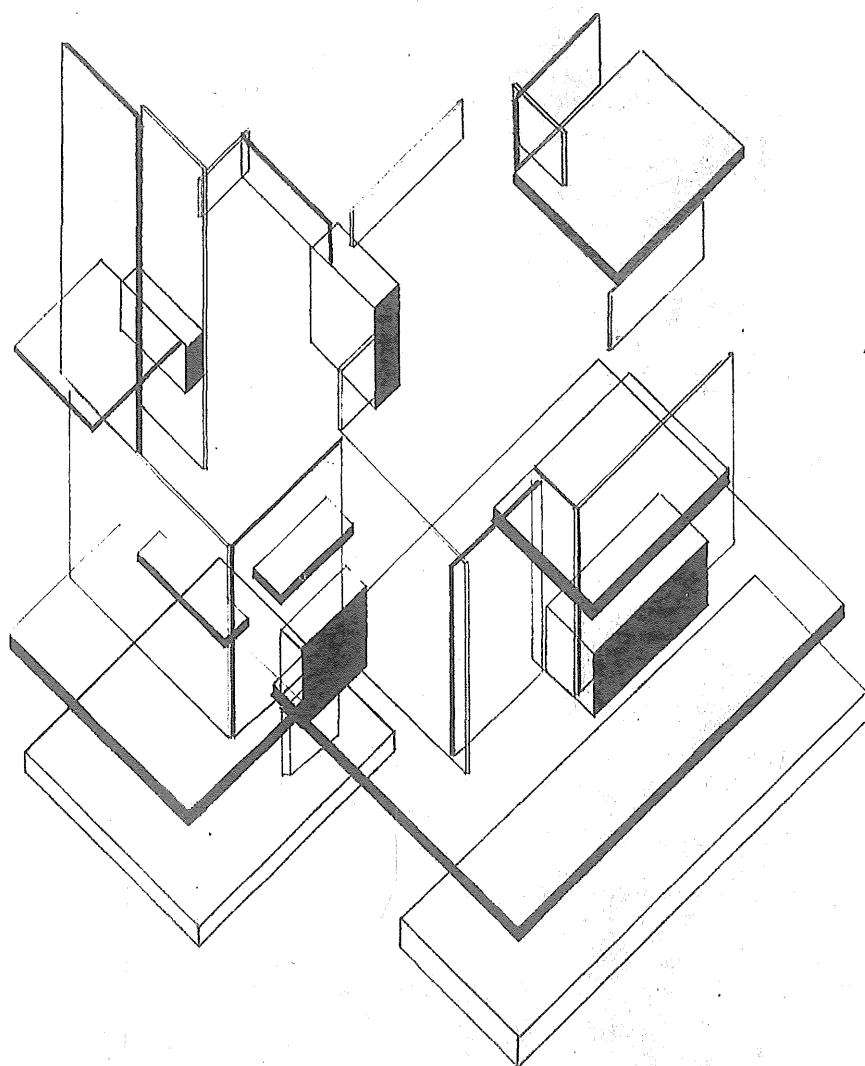
introducirse en la corriente arquitectónica encabezada por Le Corbusier, contando con la experiencia de una posición artística tan sólida como la del grupo De Stijl. Durante dos años, hasta 1925, insistió por todos los medios a su alcance en desarrollar una arquitectura real que le situara en una posición equivalente a la de otros colegas europeos. Pero cada paso se convertía en un impedimento más para acceder a ese mundo. Ninguno de sus proyectos de vivienda o de vivienda-estudio llega a realizarse y, por el contrario, las revistas más influyentes se disputan sus diminutos esquemas de color para unas no menos diminutas habitaciones. El espacio le está vedado, pero no su representación. El largo recorrido por la arquitectura, incluso por la arquitectura de la ciudad que significa la *Cité de Circulation*, concluye en el fracaso de verse excluido del foro de la Exposición de París y la recurrencia, en último extremo, al espacio tesseráctico será una maniobra desesperada para ir más allá del punto en que se encontraban la arquitectura moderna y el propio Le Corbusier. Pero el espacio tesseráctico, como de algún modo también la *Cité de Circulation*, se convertirán sobre todo en una explicación de los experimentos pictóricos llevados a cabo en 1923, las llamadas *Contra-construcciones* y *Contra-composiciones*. Lejos de ser éstas derivados de la arquitectura que en principio parecía haberlas generado, son productos perfectamente independientes que en todo caso requieren una explicación que se sirve de la arquitectura, como del urbanismo o el cine. En realidad, lo que interesa de las *Contra-construcciones* no es su ascendencia y mucho menos sus consecuencias arquitectónicas, como se vio después claramente insatisfactorias, sino su condición pictórica y de trabajo sobre el plano del cuadro. Si la representación axonométrica no es un cubo real, como la representación de la arquitectura no es ella misma arquitectura, lo que hace Theo van Doesburg es invertir el sentido de la explicación, utilizando el espacio real para explicar su representación y no al revés. La arquitectura, el espacio tridimensional o incluso el tetradimensional, es para van Doesburg la explicación del espacio plano de la pintura. No tenían sentido entonces los requerimientos funcionales de la realidad arquitectónica en una empresa cuyo final estaba en la bidimensionalidad de la pintura, como tampoco las exigencias constructivas de la prefabricación u otro método cualquiera de construcción moderna. La frustración del camino en busca de un espacio capaz de incorporar cada vez más dimensiones, más movimiento, se produce cuando la meta es precisamente la reducción que significa la pintura plana, incluso la que se aplica sobre la arquitectura. Las *Contra-construcciones* habían supuesto un producto intuitivo en 1923 mucho más avanzado que la arquitectura que las sustentaba, y así fue reconocido. Pero la obstinación de Theo van Doesburg en el trabajo sobre la arquitectura, si bien supuso en sí mismo una amarga decepción, se convirtió en la condición necesaria para que la verdadera naturaleza de su pintura, incompatible con el espacio arquitectónico real, fuera reconocida, por él y por otros.



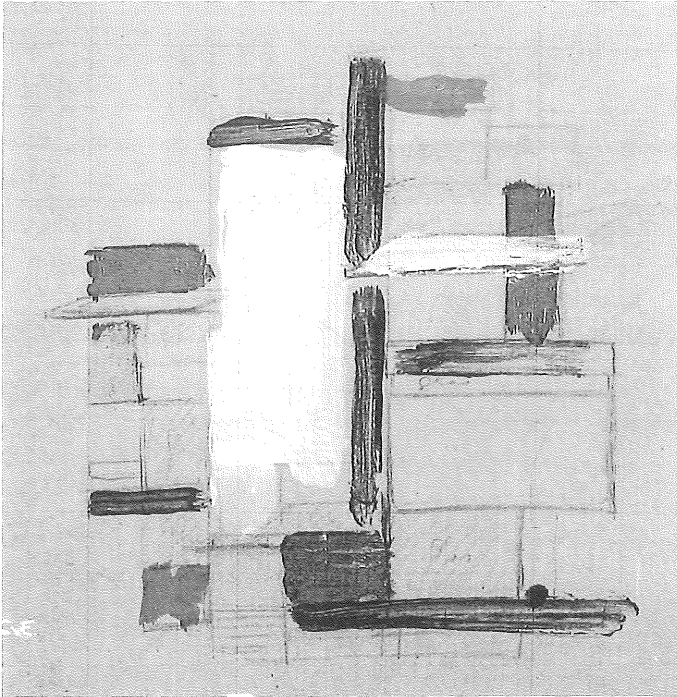
Maison d'Artiste. Theo van Doesburg y Cor van Eesteren 1923.



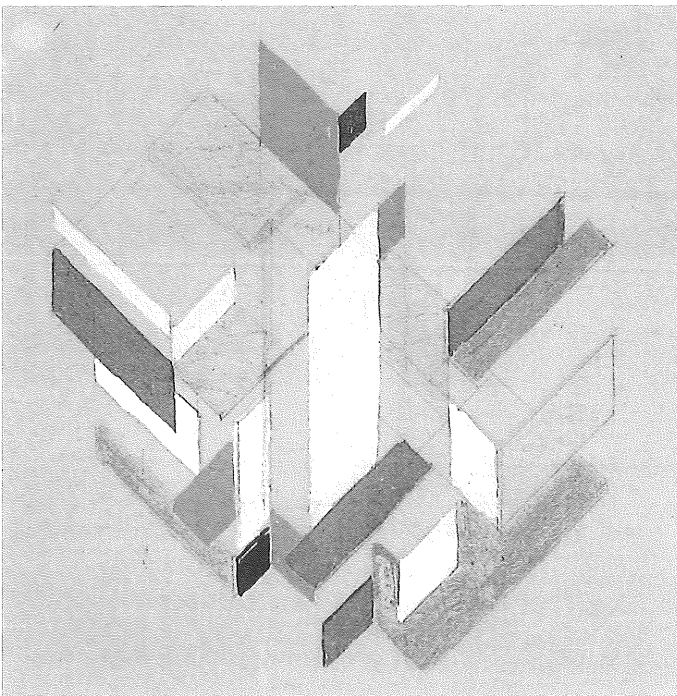
Construcción elemental con todos los medios arquitectónicos.
Theo van Doesburg y Cor van Eesteren 1923.



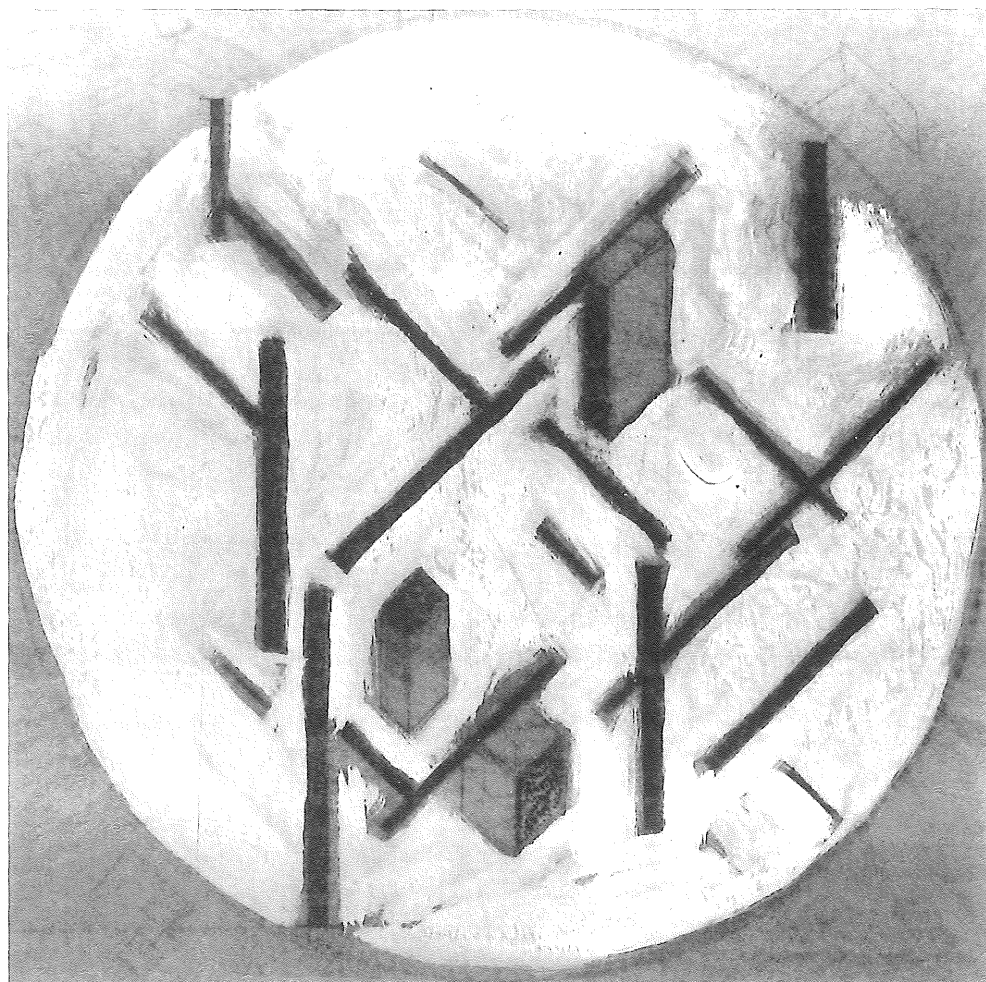
Contra-construcción, análisis de la arquitectura. Theo van Doesburg 1923.



Maison d'Artiste, alzado. Theo van Doesburg 1923.



Contra-construcción. Theo van Doesburg 1923.



Contra-construcción. Theo van Doesburg 1923.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

El término que servirá a partir de los años cuarenta para designar una de las escuelas pictóricas más importantes del siglo XX, y en concreto de pintura americana, ya aparece como título de un ensayo del escultor alemán Oswald Herzog en 1919, *Expresionismo Abstracto*. Para Herzog, nacido en 1881, el Expresionismo Abstracto es un expresionismo perfeccionado, la pura creación, porque crea substancia de los acontecimientos espirituales y renuncia a utilizar objetos como tales. La abstracción revela el deseo, la voluntad del artista que se convierte en expresión. Además, el Expresionismo Abstracto es una creación en tiempo presente, ya que el artista hace nacer formas que son y deben ser portadoras de su experiencia. Oswald Herzog realiza esculturas preferentemente de madera, como su *Éxtasis* de 1919, y también grabados donde trata de alejarse de la visión de los objetos. Éstos eran todavía una condición previa del Expresionismo material y están implicados en el carácter narrativo de movimientos, como el futurista, precursores del Expresionismo. Oswald Herzog, junto con Alexander Archipenko el artista ruso que vivió en París, será reconocido como uno de los escultores más característicos del Expresionismo, de un arte que no busca imitar las formas de la naturaleza, sino crear formas absolutas. Si la pintura descansa en la superficie plana como base para la creación artística, la escultura requiere como fundamento la forma corpórea, pero tanto en Archipenko como en Herzog el proceso de creación de sus esculturas se basaría en la interrelación de formas escultóricas elementales reviviendo las grandes tradiciones plásticas de las culturas primitivas.

En esta visión, correspondiente a la época de plena vigencia del Expresionismo, destacan dos ideas fundamentales. Por una parte, la puesta en un primer lugar del proceso de creación de la forma, por encima del objeto finalmente conseguido. Por otra, la atención al campo de la escultura, el arte que en mayor medida depende de los objetos exteriores, reales, corpóreos. Todo el debate que tendrá lugar casi veinte años después, a finales de los años treinta, sobre el Expresionismo de la mano fundamentalmente de filósofos marxistas estará también centrado en esta preeminencia del proceso creativo sobre el objeto artístico. Es en la revista "Das Wort", editada en Moscú por emigrados alemanes, donde se produce en 1937 esta amplia discusión en torno a las implicaciones de la fundación y la esencia del Expresionismo y, aunque prácticamente todos los artículos se escriben en esa misma

fecha, la revista se abre con un escrito del filósofo Georg Lukács de 1934 cuyo título es *Expresionismo: su significado y su decadencia*.

En esta discusión entre filósofos, la pintura de objetos naturales es identificada con la condición filosófica de la objetividad en tanto que la pintura de imágenes abstractas, sin objetos, lo es con la condición filosófica de la subjetividad o la realidad no objetiva. La discusión lo es, en definitiva, sobre la abstracción y el papel de la abstracción en un arte expresionista sinónimo de arte no objetivo. Hasta los años cuarenta en América no aparecerán de nuevo estos términos aplicados, antes incluso que a la emergente escuela pictórica del *Expresionismo Abstracto*, a la colección de Solomon R. Guggenheim de pintura europea realizada bajo el asesoramiento de Hilla Rebay y la inspiración de Wassily Kandinsky. En el momento en que se inicia la gran oleada de emigrados alemanes hacia América, en el otro lado, en Moscú, se libra uno de los últimos combates para certificar definitivamente la decadencia y la muerte del Expresionismo, criticado en ese momento por haber sido un conducto de las emociones individuales y los sentimientos personales más que por sus tendencias utópicas o sus implicaciones reformistas en el terreno político. Como había sucedido antes con la arquitectura, la destrucción del contenido artístico en Europa resultaba ser una condición necesaria para que ese arte fuera retomado por América y transformado de acuerdo a sus propios intereses. Y la abstracción, su rechazo o su aceptación por parte de los críticos y los artistas, resultaba ser fundamental para el debate artístico en uno y otro continente.

Georg Lukács, que había nacido en Budapest en 1885, era judío y miembro del Partido Comunista desde 1918. En Alemania había estudiado con Simmel y Dilthey y colaborado con el también filósofo Ernst Bloch, nacido igualmente en 1885, que será más tarde su adversario en el debate sobre el Expresionismo y también sobre la modernidad y el realismo. Al ensayo de Georg Lukács titulado *Expresionismo: su significado y su decadencia*, que abre las páginas de "Das Wort", responde en la misma revista Ernst Bloch con su *Discusión sobre el Expresionismo* de 1937. De hecho, el segundo no es más que una réplica, una contestación punto por punto, a las tesis de Lukács de las que Bloch disenta aun desde posiciones filosóficas compartidas.

Para Lukács, lo que había supuesto una auténtica novedad en el proceso creativo del Expresionismo era el modo en que se había acelerado el camino hacia la abstracción transformando toda su orientación formal. Los impresionistas y los simbolistas, continúa Lukács, que siempre se habían declarado partidarios de lo subjetivo, subjetivizaron su método creativo abstrayendo el material originario para

liberarlo de sus raíces en la realidad, pero todavía seguían conservando la estructura general de la realidad inmediata. Los expresionistas llevaron a cabo su proceso de abstracción a partir de estas cualidades generales típicas, al tiempo que actuaban sobre la experiencia acentuando en ella lo que aparece como esencial desde el punto de vista del sujeto. Esto significa ignorar los aspectos menores, no esenciales, como son las determinaciones sociales concretas, porque lo que interesa es buscar la esencia. Tal esencia es presentada por tanto en el Expresionismo como una realidad poética, como el acto creativo que revela una realidad más auténtica conquistada por nosotros. La esencia de la realidad exige la acción, la voluntad creativa del sujeto. Pero mientras los naturalistas, con su fidelidad casi fotográfica a la apariencia superficial, conservaban al menos ciertos rasgos de los modos de apariencia, la abstracción expresionista de la realidad, concluye Lukács, muestra una estrecha afinidad con los movimientos juveniles más reaccionarios y románticos.

El ataque al Expresionismo por parte de Georg Lukács se centra en poner al descubierto unas contradicciones del Expresionismo que son las de su propio método creativo y las argumenta del modo siguiente. Si bien el Expresionismo reclamaba ser un retrato de la situación política y social durante y después de la guerra, su método creativo no permite el registro de un mundo vivo y dinámico, de ahí la condición puramente formal y vacía de las obras expresionistas. El simultaneísmo, por ejemplo, resulta ser un medio vacío y formal externo que se emplea para substituir un contexto externo del que se carece, la yuxtaposición de palabras agrupadas por asociación, así se muestra la distancia entre contenido y forma. La nada del contenido se disfraza de emoción exhuberante, lo que se hace patente en el uso del lenguaje. El Expresionismo, en consecuencia, descansa sobre una base irracional y mitológica y su método creativo conduce a manifiestos emotivos vacíos y declamatorios. Ésta es precisamente la dirección aceptada por la teoría literaria fascista, aunque las tendencias más conscientes del Expresionismo sean distintas y caminen con frecuencia en sentido opuesto. Este modo de alejarse de la realidad, diagnostica finalmente Lukács, así como su falta de contenido facilitan su asimilación por parte de las corrientes políticas de corte fascista y, si es cierto que los expresionistas querían cualquier cosa menos una regresión, lo cierto es que el propio Expresionismo se mostró incapaz de elevarse por encima del horizonte de la República de Weimar.

La oposición más contundente a esta visión del Expresionismo, de la abstracción y del método creativo expresionistas corresponde a Ernst Bloch. Sin embargo, también en las páginas de "Das Wort" figura una contribución del joven Klaus Mann, hijo mayor de Thomas Mann y nacido en 1905, quien disiente abiertamente de la identificación entre Expresionismo y fascismo planteada por Lukács señalando

como una de las características más sobresalientes del Expresionismo su confusión ideológica. Al mismo tiempo comparte con su tío el activista Heinrich Mann la idea de que el deseo de civilización, y también de progreso social, procede del deseo de forma. Comenzar siendo un esteta y terminar siendo un socialista, no veo paradoja en esta curva de desarrollo, dice Klaus Mann, ya que estas dos tendencias de la voluntad, formal y social, se complementan y se refuerzan mutuamente. Si no explícitamente, también con este argumento se ataca la oposición entre formalismo y contenido social, otro de los pilares en que se sustenta la crítica de Lukács al movimiento expresionista.

Ernst Bloch, en su *Discusión sobre el Expresionismo*, alude también a las complejidades del Expresionismo, pero las considera consubstanciales a la lucha que libra un arte que se mueve de una época a la siguiente y de una experimentación artística entendida como ejercicio anticipatorio del futuro. En cuanto al método, acusa a Lukács de dejar de lado el arte visual expresionista y concentrar su atención en los teóricos del movimiento que, en su opinión, habían perdido el impulso utópico original. El ensayo de Bloch está dedicado a desmontar el marco conceptual que Georg Lukács había establecido en su escrito de 1934 y que, según el propio Bloch, trataba de sustentar la última oración fúnebre del Expresionismo.

La fundamentación del Expresionismo en una mitología irracional, que le convierte en una herencia utilizable por las corrientes de ideología fascista, había sido comprobada por Lukács sobre materiales literarios, sin adentrarse, denuncia Bloch, en obras imaginativas y capaces de causar una impresión en el espacio y el tiempo, de presentar una realidad que el observador puede re-experimentar por sí mismo. La literatura sobre el Expresionismo no transmite los logros emocionales del arte del período cuyo carácter, entre el arcaísmo y la utopía, permanece tan enigmático como entonces. Es cierto que muchas veces no existe en estas obras objeto fuera de ellas mismas, pero entonces su substancia está compuesta por una mezcla de imágenes arcaicas y fantasmas revolucionarios con un contenido crítico muy concreto. Cualquiera que tenga oídos, señala Bloch, difícilmente podrá evitar oír el contenido revolucionario de sus gritos, incluso cuando éstos son indisciplinados e incontrolados.

En su ensayo, Lukács denunciaba la vaciedad de contenido incluso de los pintores impresionistas y su manifestación artística en la acumulación de detalles superficiales e insubstanciales. Como contraste, los neo-clasicistas emergían como verdaderos gigantes y lo clásico era visto como sano mientras lo romántico era considerado enfermo y lo expresionista lo más enfermo de todo. Pero, se pregunta Ernst Bloch, ¿qué pasaría si la realidad de Lukács resultara no ser tan objetiva, si no

estuviera tan liberada de los sistemas clásicos? ¿Y si la auténtica realidad no fuera otra cosa que discontinuidad?

Bloch invoca el valor del experimento y del arte que explota las fisuras reales que existen en la superficie, que descubre precisamente en esas grietas lo auténticamente nuevo. La existencia de lazos dialécticos entre el crecimiento y la decadencia supone que incluso la confusión, la inmadurez y la ininteligibilidad pueden ser parte de la transición del viejo mundo a un mundo nuevo o cuando menos preparar esa transición. Lukács identifica el experimento con la demolición y la decadencia, lo que se encarga de negar el potencial de las propias obras de arte. El valor del Expresionismo está en haber atacado y debilitado los esquemas académicos a los que había quedado reducido el arte y, en lugar de contentarse con un análisis formal, dirigió su atención hacia los seres humanos buscando una expresión más auténtica, ésta es la otra cara del solipsismo que denunciaba Georg Lukács. Y si el Expresionismo carecía de precedentes, no por ello se consideraba carente de tradición, los propios artistas buscaron en el pasado sus afinidades y encontraron sus correspondencias, si acaso desenterraron demasiados paralelismos pecando por exceso de tradición, no por defecto.

La hostilidad de Lukács contra el Expresionismo implica también una acusación de formalismo. Y, de nuevo, Bloch disiente al considerar que el formalismo es el menor de los defectos que cabe achacar al Expresionismo, que más bien puede tacharse de ser un arte despreocupado por la forma, de ser un cúmulo de expresiones que se presentan de un modo caótico, crudo y hasta salvaje.

La raíz marxista común a Georg Lukács y Ernst Bloch enfrenta directamente sus posiciones en el terreno ideológico como final de este debate. En primer lugar, Bloch descalifica a quienes como Lukács emplean métodos abstractos de pensamiento para combatir al Expresionismo, mientras ignoran sus obras, y consideran falto de legitimidad todo lo que no es de carácter puramente proletario. En segundo lugar, identifica las posiciones de defensa del Clasicismo con un inmovilismo enemigo de las transformaciones impulsadas desde la propia experimentación artística.

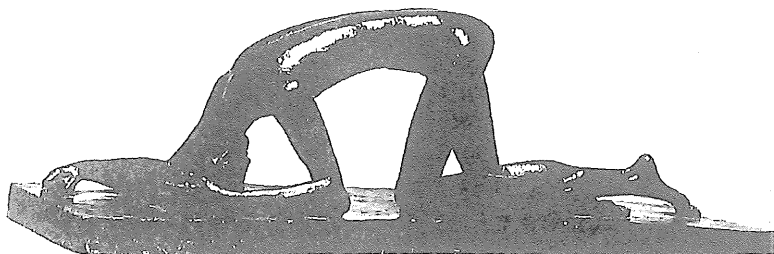
El flanco más débil del Expresionismo, y también el más vulnerable, era evidentemente la abstracción. En ella se concentra tanto la sobrevaloración del sujeto, la exaltación de la subjetividad, como la negación de las circunstancias espacio-temporales concretas de la realidad. Negar los objetos y su realidad significaba negar igualmente la situación socio-política en que la obra era creada y retirarse a una especie de solipsismo del propio artista que se siente capaz de crear una realidad propia. La abstracción, además, es consecuencia de la primacía del

método de creación que se coloca por encima incluso de los resultados que finalmente se consiguen. Otra vez está en juego el concepto de realidad, cuyas marcas de identidad han servido a todos los movimientos artísticos de vanguardia para distanciarse de los demás y reclamar un sello propio. Lo que, sin embargo, es específico de este debate en torno al Expresionismo en este momento tardío de finales de los años treinta, cuando ya se habían entonado varios cantos fúnebres al movimiento, es su traslado al terreno puramente filosófico y la identificación en él del arte abstracto con el arte no objetivo, el que prescinde de la realidad en que está inmerso, inventando a cambio una realidad subjetiva propia. Hasta aquí, habría acuerdo entre los antiguos colaboradores Georg Lukács y Ernst Bloch. Lo que distanciaría sus posiciones y les enfrentaría en este momento es su valoración respectiva de lo que supone tal atentado contra la realidad objetiva, para convertirla en una nueva realidad propia del artista. Luckács dirá que esto no es más que puro experimento, vaciedad y decadencia, mientras que Bloch ve en ello el camino necesario para librar al arte de sus antiguos esquemas y dar paso a un arte nuevo. Incluso ambos estarían de acuerdo en considerar que el Expresionismo no es satisfactorio desde un punto de vista puramente formal, en un caso porque sus resultados serían un ejercicio superficial y en el otro porque la expresión carece de control y es a menudo caótica e incomprensible.

La cuestión es por qué casi inmediatamente, cuando comienza la década de los años cuarenta, este debate se reproduce de manera casi literal en América coincidiendo con la emergencia de la primera escuela de pintura americana propiamente dicha, el llamado *Expresionismo Abstracto*. Por qué un debate ideológico de estas características se reproduce como debate puramente formal sin que haya constancia, más bien todo lo contrario, de que existiera algún contacto entre ellos. La polémica de 1937 en "Das Wort", en Moscú, lo era sobre un arte del que se discutía su pertinencia histórica, su complicidad ideológica y en todo caso su herencia, mientras que los jóvenes críticos americanos hablaban en los años cuarenta de lo que podría ser una nueva dirección del arte y de unos artistas que todavía no habían producido sus obras. Pero tanto unos como otros hablaban de objetividad y subjetividad, de realidad, de tradición, y sobre todo se preguntaban qué significaba en definitiva ese impulso artístico imparable que se llamaba abstracción.



Éxtasis. Oswald Herzog 1919.



Hombre caído. Wilhelm Lehmbruck 1915-16.

POELZIG Y MIES

La consideración en términos casi exclusivamente políticos del proyecto de Mies van der Rohe para el *Reichsbank* de Berlín resulta explicable. Mies es invitado a participar en el Concurso para la ampliación de este Banco Imperial en febrero de 1933, apenas dos semanas después de la toma del poder por parte de Hitler y ese mismo año 1933 Mies asumirá desde su puesto de Director el cierre definitivo de la Bauhaus, que había sido trasladada de Dessau a Berlín por imposiciones políticas. Al mismo Concurso son invitados arquitectos como Walter Gropius y Otto Haesler, mientras que Peter Behrens formaba parte del jurado que selecciona entre los seis finalistas el proyecto de Mies van der Rohe, un inmenso bloque simétrico de diez plantas de altura y una fachada curva sin ningún tipo de decoración. Pero si en ese momento, los críticos se abstuvieron de mencionar siquiera los aspectos formales del edificio que pudieran tener que ver con la doctrina nacional-socialista, limitándose a elogiar su simplicidad y a deplorar su falta de armonía con los edificios vecinos, los estudios posteriores de la obra de Mies o las Historias de la arquitectura moderna no hacen sino incidir en los aspectos políticos de esta incómoda obra de Mies. Todas y cada una de sus cualidades, desde la escala grandiosa o el carácter severo hasta la aplastante simetría o la abstracción formal, son examinadas en relación con su mayor o menor desviación de los cánones modernos, con su condición nacional o internacional y, en definitiva, con las ambigüedades inevitables de la arquitectura, especialmente la de los edificios públicos, en ese momento crucial de la historia de Alemania y de toda Europa.

Ningún edificio comparable en tamaño e importancia al *Reichsbank* había salido de las manos de Mies van der Rohe desde que a comienzos de los años veinte realizara sus proyectos para *dos rascacielos de cristal* y un *edificio administrativo de hormigón* y, a finales de esa misma década, las propuestas para un *edificio bancario* en Stuttgart, un segundo edificio para la *Friedrichstrasse* y la remodelación de la *Alexanderplatz* en Berlín. Ninguno de estos edificios había sido construido y la actividad profesional de Mies había discurrido con mucha mayor fortuna en el terreno de las viviendas y los pabellones de exposición. De hecho es un proyecto de viviendas, el de las llamadas casas-patio, el único capaz de sobrevivir a todo el proceso de emigración de Mies a América, prolongándose a lo largo de la década de los años cuarenta. Tras el cierre de la Bauhaus, sólo el

Reichsbank de 1933, una propuesta realizada en 1934 para el *pabellón de Alemania en la Feria Mundial de Bruselas de 1935* y un *edificio administrativo para la Industria de la seda* en Krefeld mantienen la actividad de Mies en medio de una situación tan comprometida como la de la mayoría de los arquitectos y artistas alemanes, tanto para los que como él mismo optaron por salir del país como para los que decidieron permanecer en él a pesar de los acontecimientos que fueron el preludio de la guerra.

Entre estos últimos, Hans Poelzig que pertenecía a una generación anterior, había nacido en Berlín en 1869 y moriría en esta misma ciudad en 1936, produce en el filo de los años treinta las que serán sus últimas obras construidas y que, por sus formas exteriores, se asemejan a las que Mies va a emplear en sus propuestas de edificios públicos antes de abandonar Alemania. Los que serán los últimos grandes edificios de Hans Poelzig, la *Feria de Muestras* y la *Haus des Rundfunks* o sede de la Radiodifusión de Berlín y el edificio administrativo de la *Farben Industrie* en Frankfurt-am-Main, aproximan sorprendentemente las arquitecturas de ambos, cuando el hecho es que a lo largo de sus carreras respectivas sólo habían tenido coincidencias muy contadas y circunstanciales. Para los dos, Poelzig y Mies, este contacto tendrá además el sello de lo terminal. Para Poelzig, porque era el final de su vida y estas obras tienen el valor de ser su testamento arquitectónico y para Mies, porque son sus últimas obras antes de la emigración y, al menos aparentemente, el cierre de un camino que no tendrá continuidad en su etapa americana.

Si los tres inmensos bloques con los que el *Reichsbank* de Mies van der Rohe daba la espalda al río Spree suponían una respuesta a los gustos formales del nazismo o, por el contrario, no eran más que una continuación de los proyectados por él mismo para la *Alexanderplatz* en 1928 es algo que, en todo caso, llevaba implícito en la pregunta la posibilidad de una confluencia entre ambos. Este proyecto del *Reichsbank* sería una muestra de cómo la modernidad arquitectónica había perdido en los años treinta, y no sólo en Alemania, el ímpetu que la había caracterizado en la década anterior y del retorno, sobre todo en el campo de los edificios públicos, a modelos más historicistas, a estilos más clásicos y conservadores. El *Reichsbank*, con su gran escala y su ordenación estrictamente axial, estaría en la línea de los edificios representativos de otros países de Europa, fueran éstos democráticos o dominados por dictaduras. De nuevo, se asumiría la confluencia entre un austero clasicismo nacional, propio del régimen nazi, y la tendencia de la modernidad arquitectónica en ese momento de los años treinta en que incluso Philip Johnson escribe un artículo apoyando a Mies van der Rohe, ganador del Concurso del Banco Imperial, como el arquitecto que mejor podía

satisfacer los deseos de monumentalidad del nuevo régimen sin tener que renunciar a la espléndida arquitectura moderna que Alemania había producido en los años anteriores.

A través de la Reichskulturkammer, fundada por Goebbels el mismo año 1933 en que se convoca el Concurso del *Reichsbank*, Mies recibe al año siguiente otro posible encargo oficial, el *pabellón de Alemania en la Feria Mundial de Bruselas de 1935*. Aquí las condiciones del encargo, en cuanto a las características formales del edificio que había de representar a Alemania, eran más explícitas. Se decía que debía expresar la voluntad de la Alemania nacional-socialista a través de una forma enérgica, símbolo de la fuerza combativa y la voluntad heroica del Nacional-socialismo, y estas ideas debían expresarse en la disposición del edificio pero, sobre todo, en el diseño del exterior. En julio de 1934, Mies presenta su proyecto de pabellón con unos comentarios en que alude a la búsqueda de lo esencial y añadiendo que este lenguaje claro y contundente estaría de acuerdo con el modo de ser de las obras genuinamente alemanas. El edificio estaba dominado por el hall de honor, al que se llegaba a través de un patio, y que estaba definido por paredes sueltas de mármol y servía para colocar los emblemas nacionales y alojar la representación oficial del Reich. Si Mies intentaba hacer su arquitectura compatible con los gustos nacional-socialistas y en definitiva conseguir el encargo, no hacía sino lo que tantos artistas y arquitectos alemanes hacían para mantener de algún modo su actividad en medio de un cataclismo social y político. La aceptación del águila imperial colocada sobre la entrada al pabellón, algo que Mies había rechazado en el *pabellón de Barcelona*, o incluso la svástica que figura en alguno de sus dibujos pueden interpretarse justamente como una claudicación. Sin embargo, el exterior del *pabellón para la Feria de Bruselas* recuerda casi literalmente los proyectos de viviendas de comienzos de los años treinta, con muros macizos y un solo hueco dejando paso al hall de honor y detrás un espacio asimétrico típicamente miesiano con paredes independientes y patios abiertos. La única concesión al carácter público en el exterior se hace a través del cambio del material de las paredes, que serán de mármol en lugar de ladrillo, y la introducción de un indicio de simetría por medio de los dos mástiles que flanquean la entrada y la marca simbólica del águila que se coloca sobre ella. El *pabellón de Alemania* no pudo ser construido, ya que su participación en la Feria Mundial de Bruselas no fue posible por problemas de financiación. El único encargo con carácter oficial que obtendría Mies van der Rohe después sería el de la *Exposición del Deutsches Volk-Deutsche Arbeit* de Berlín en 1934, aunque el nombre de su autor sería borrado del Catálogo.

A lo largo de la década de los años treinta, Mies no había construido prácticamente nada, si bien en 1934 realiza varios proyectos de viviendas que no pasan del tablero de dibujo y sólo consigue terminar en 1935 el edificio que había iniciado para la *Industria de la seda* en Krefeld en 1931, añadiendo dos plantas a la nave principal. También este edificio administrativo está dominado por una absoluta simetría y una fenestración uniforme sobre los bloques que forman el conjunto edificado. Los mástiles y los árboles se encargan de reforzar esta simetría y la geometría convergente de los bloques laterales masivos encierra y presiona el vestíbulo cristalino de acceso al edificio.

Examinando las maquetas y los dibujos tanto para el *Reichsbank* como para el edificio de la *Industria de la seda* en Krefeld, es evidente que existe una profunda semejanza entre la concepción de estos edificios y las obras que realiza Hans Poelzig alrededor de 1930. Grandes moles constituidas por bloques prismáticos que cierran el volumen al exterior mientras que dejan patios interiores de iluminación, tensas curvaturas en las fachadas y estricta simetría tanto exterior como interior, uniformidad en los huecos y ausencia de cubiertas, grandes vestíbulos de entrada en los que se despliegan las cualidades espaciales del edificio, indiferencia en cuanto a su localización en el tejido urbano o en lugares abiertos y no condicionados por las edificaciones próximas. Sin embargo, mientras a los proyectos de Mies se les aplica una crítica rigurosamente política, se examinan a la luz del significado de sus formas en el contexto de un determinado régimen, los edificios de Poelzig construidos en la misma ciudad de Berlín escapan por completo a este tipo de crítica y son juzgados exclusivamente como logros o fracasos de la arquitectura de su autor. Esto resulta sorprendente si se tiene en cuenta la importancia simbólica que podía tener un edificio como la *Haus des Rundfunks*, o Radiodifusión, no menor que la del *Reichsbank* y la equivalencia entre la administración de una industria de pinturas y la de una industria de seda en Krefeld. No pasan más de cinco años entre las operaciones respectivas de Hans Poelzig y Mies van der Rohe y sin embargo los baremos críticos que se aplican a una y a otra son ya absolutamente dispares. La sola acción mental de colocar juntas estas obras y estos arquitectos, que permanecen perfectamente separados en cualquier Historia de la arquitectura del siglo XX, significa un atentado contra la lógica que gobierna sus respectivos lugares en ella y los juicios críticos que los acompañan. ¿Qué es lo que realmente une y qué lo que separa a estas obras? ¿Por qué una proximidad geográfica, una casi identidad de programas y unas formas semejantes no se traducen en un juicio crítico sobre las mismas bases? ¿Es sólo a causa de la personalidad de sus autores? ¿O es que existe realmente un abismo cronológico en la arquitectura alemana en el paso de los años veinte a los treinta?

El rasgo más importante del *Reichsbank* es su gran vestíbulo de entrada, un único espacio de más de cien metros de longitud, casi veinte de ancho y diez metros de altura. Con la fachada ligeramente curva, acristalada en ocho de sus trece vanos estructurales, el edificio se organiza enteramente a través de este gran hall longitudinal donde se dispone una escalera central accesible desde los lados. Dos núcleos de ascensores y cuatro escaleras secundarias forman la línea de fondo del vestíbulo, dejando tres pasos a las naves del banco de planta rectangular que dejan entre sí dos patios trapezoidales de iluminación en cuyos extremos se alojan los servicios. Y, como fondo del complejo, cuatro núcleos de comunicación que se completan con la cámara acorazada del banco situada en el punto exactamente central. La parte edificada en la trasera, al contrario de lo que sucede en el frente, no cierra el edificio sino que se fragmenta en tres volúmenes independientes con distintas funciones, organización interior y comunicaciones. En realidad, lo más llamativo de la planta del *Reichsbank* es la forma en que el edificio pierde contundencia y homogeneidad en la parte trasera, la que limita con el río Spree. La planta, perfectamente cerrada por una crujía que configura tres de sus lados, se complica sólo en la cuarta fachada, la que se abre al río, para dejar asomar un indicio de división en tres bloques que remite a un modo de entender el complejo de un modo distinto a la manzana cerrada que podría haber sido.

Hans Poelzig, en su *Haus des Rundfunks*, había mantenido cerrado el perímetro, a pesar de alojar en el interior tres volúmenes independientes y patios de iluminación entre ellos. El cinturón edificado en que Poelzig encierra las grandes salas de grabaciones radiofónicas toma incluso la forma curva de una especie de ojiva para garantizar el control externo de un complejo de tales dimensiones. Por otra parte, deja bien claro cuál es el frente y cuál la trasera del edificio tratando de manera distinta la fachada del resto de los muros exteriores, aquélla con profundidad y éstos completamente planos a pesar de estar todos contruidos con el mismo material, el ladrillo vidriado.

Desde un punto de vista estrictamente volumétrico, Mies habría conectado en su propuesta para el *Reichsbank* tanto con la *Haus des Rundfunks* de Poelzig como con su proyecto no construido para el *Palacio de la Feria* de Hamburgo de 1925. En este segundo caso, se trataba de una enorme mole edificada con una cara uniforme, curva y tensa, y la opuesta fragmentada en volúmenes cúbicos escalonados aunque manteniendo siempre la misma fenestración repetitiva. Pero, al contrario que Poelzig, para quien la potencia de la masa resultaba fundamental, Mies se resiste en sus dibujos a mostrar el aspecto masivo de su edificio limitándose a ofrecernos la esquina, en un caso, y la fragmentación de los bloques en el otro.

El *Reichsbank* de Mies van der Rohe, en apariencia un edificio con las características formales del tejido urbano al que pertenece, a pesar de su envolvente en exceso plana y uniforme, atrajo la atención sobre todo por su ordenación simétrica y una masividad poco acordes con las tendencias de la arquitectura de su autor en los años inmediatamente anteriores y las lecturas en clave política de un edificio con las connotaciones propias de un Banco Imperial parecían las más pertinentes. Sin embargo, también el *Reichsbank* podría examinarse de un modo menos mediatizado por el significado de las formas, por la historia o la propia biografía de su autor, para preguntarnos qué es realmente el *Reichsbank* en cuanto edificio urbano que ocupa aproximadamente una hectárea de terreno, con diez plantas de altura y destinado esencialmente a oficinas. Mies van der Rohe, en su propuesta para el Concurso de 1933, no sólo rompió las expectativas de los que pensaban ver una solución menos cerrada, menos masiva y menos simétrica de lo que resultó ser el proyecto, sino que rompe también otras expectativas derivadas de la propia naturaleza del edificio. Las reglas se rompen en el mismo vestíbulo de entrada, que ocupa el frente entero desplegándose en forma longitudinal y no transversal como es habitual en edificios profundos, mientras en su inmenso espacio vacío aparece una escalera obstruyendo el que estaría destinado a ser el hueco central de entrada. Con esto, la simetría del edificio impone la presencia de un elemento macizo en el centro, que tendrá su continuación en el bloque central del conjunto y sobre todo en la cámara acorazada del Banco, igualmente situada sobre el eje transversal. Todo el proyecto está plagado de estas obstrucciones espaciales que comienzan con la escalera principal paralela a la fachada. Los núcleos de servicios cierran los extremos de los patios en sentido transversal, con lo que se impiden los recorridos en este sentido, y los otros núcleos menores de circulación vertical cierran un fondo que se convierte en prácticamente inaccesible.

La fachada trasera del *Reichsbank*, y así lo indica Mies con su perspectiva desde el río Spree, no es exactamente el fondo de una manzana cerrada cuya entrada está situada en el lado opuesto, sino más bien el frente de otro edificio que se adhiere a este hipotético fondo para presentar el complejo con una cara distinta y una orientación distinta. Existen, en realidad, dos edificios, aunque uno se haya sobredimensionado y el otro reducido al máximo. El hecho es que Mies, lejos de neutralizar la crujía de fondo, la individualiza, coloca en ella el núcleo macizo y la prolonga mediante tres crujías transversales que significan una alteración radical de la ordenación y la volumetría de todo el complejo. Por este procedimiento, la unidad de la manzana se rompe y se introduce un contrapunto a la orientación urbana del edificio, que ahora también cualifica como principal su cara hacia el río.

Y si esto sucede considerando las dos fachadas opuestas, la visión simultánea de las fachadas contiguas que se manifiesta en los dibujos, tanto en el lado de la entrada como en el lado del río, indica que éstas deben ser vistas en continuidad porque no existen fachadas propiamente laterales, con lo que se potencian las percepciones diagonales del edificio. Este hecho contradice la volumetría, como lo hacía la fragmentación de la fachada hacia el río Spree, pero significa además un énfasis en la condición de caja homogénea frente a las jerarquías que imponen la simetría y el señalamiento de una de sus fachadas como principal. El edificio del *Reichsbank* simultáneamente se escinde en dos partes, que se orientan en sentidos opuestos, y se envuelve en una piel uniforme y sin espesor que anula la jerarquía de las fachadas y propicia una lectura diagonal.

Restaría otro aspecto por examinar, el del desarrollo vertical del edificio. El gran volumen del *Reichsbank*, aparentemente homogéneo en maqueta, singulariza la planta baja, de mayor altura y con un acristalamiento que señala la parte central, y la última planta, con un retranqueo central que acentúa la simetría y limita un posible crecimiento vertical. En consecuencia, se trata de un edificio limitado que diferencia la planta baja no sólo en el plano de fachada sino con la expansión de las áreas edificadas que sobresalen tanto hacia las calles laterales como hacia los patios interiores. Un edificio con base, desarrollo homogéneo de las plantas intermedias y un ático de coronación, la disposición típica de un edificio en altura. Sin embargo, el vestíbulo de entrada, cuya posición y desarrollo espacial no son concebibles fuera de un edificio pabellón, resulta incompatible con la existencia de una construcción sobre él y todavía más incompatible con un desarrollo transversal del espacio. De hecho, existen tres ordenaciones superpuestas y distintas a medida que ascendemos desde el suelo a la coronación, varias concepciones del espacio conviviendo dentro de este inmenso volumen.

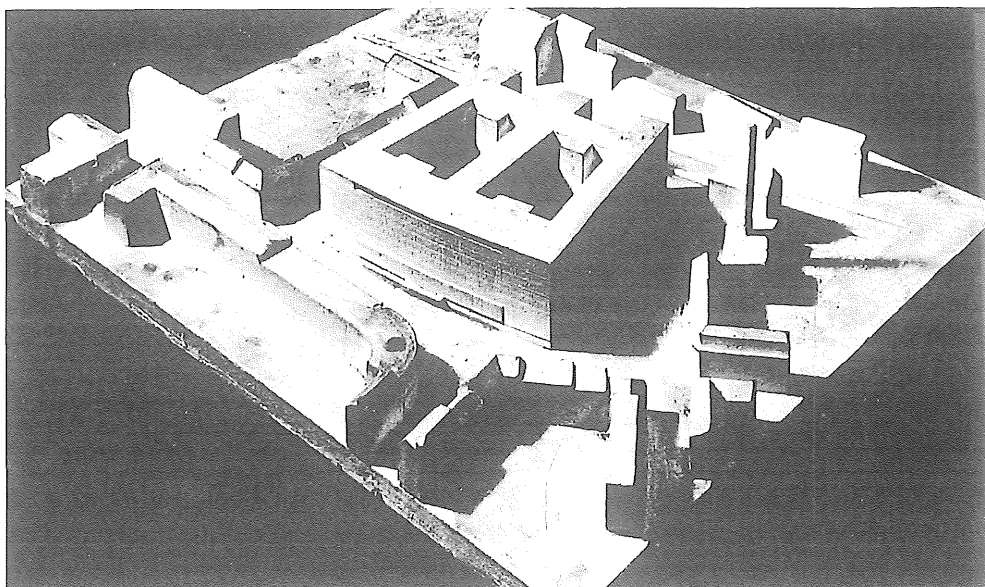
Cabe entonces preguntar qué importancia tiene en el *Reichsbank* una simetría que, como ocurrirá más tarde en muchos de los edificios americanos de Mies van der Rohe, es cualquier cosa menos una marca de academicismo y si las experiencias espaciales que propone este edificio corresponden a un simple ejercicio de adaptación a los gustos de un determinado régimen político. Porque, de haber sido construido, el *Reichsbank* hubiera sin duda anticipado muchos de los rasgos de la arquitectura que Mies desarrolla en América a partir de los años cuarenta, desde su *Resor House* hasta sus edificios del campus del I.I.T. o sus rascacielos en Nueva York y Chicago.

Y volvamos una vez más a considerar los grandes edificios que construye Hans Poelzig alrededor de 1930. Indudablemente coherente con una arquitectura

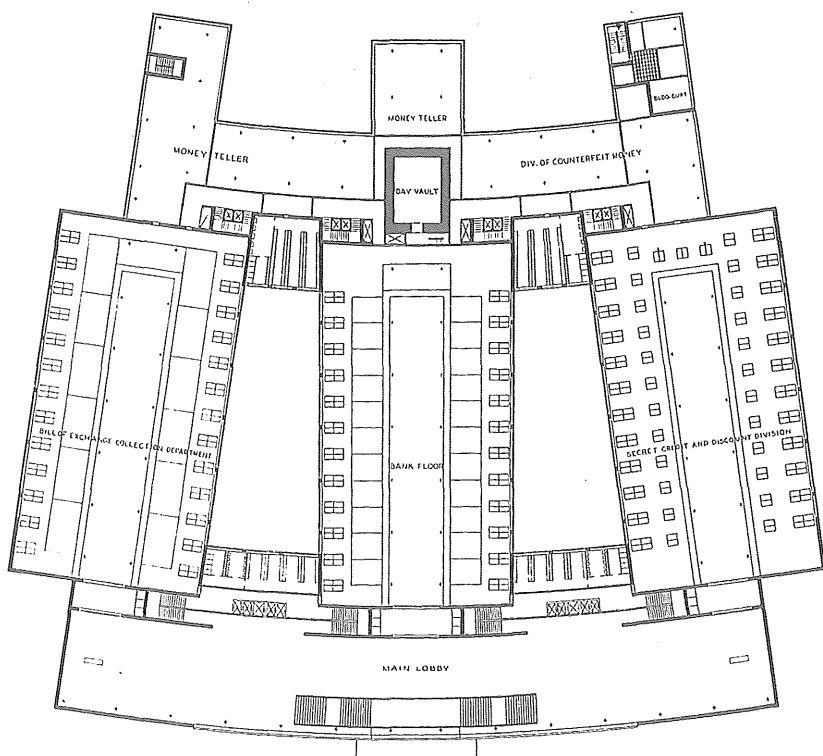
sustentada en el dominio de la masa, la simetría y la jerarquía, Poelzig ha sido considerado en estas últimas obras como un arquitecto incontrolado e incapaz de llevar a buen término los ritmos que habían dominado sus construcciones industriales, como un creador que no supo imprimir a estos edificios más compartimentados y limitados espacialmente un adecuado esquema espacial ni una disposición más acorde con los cánones compositivos modernos, es decir, como un arquitecto poco conclusivo en su etapa final. Mientras tanto, Mies van der Rohe es visto en 1933 como un arquitecto acomodaticio, aunque fuera por necesidad, a unas imposiciones formales a las que Poelzig había escapado cinco años antes. El *Reichsbank* sería entonces un edificio retrógrado y dependiente de antiguos modos de construir que se imponen sobre una arquitectura moderna incapaz de escapar a tales presiones. Si Hans Poelzig había construido intentos fallidos de superar una arquitectura tradicional, Mies había propuesto un edificio cargado de viejos condicionamientos formales, en definitiva una claudicación. Pero, si a pesar de todo esto los edificios de Poelzig y Mies resultan ser tan semejantes, habría que pensar que es la perspectiva crítica con la que se miran y no la propia arquitectura la que aleja a unos de otros. Nunca la crítica arquitectónica o la historia de la modernidad se han detenido a examinar juntas tampoco, por ejemplo, las propuestas respectivas de Poelzig y Mies para el *Monumento a Bismarck* de 1912 o sus proyectos para el *rascacielos de la Friedrichstrasse* de 1921, seguramente las únicas coincidencias en el espacio y el tiempo de ambos arquitectos fuera del ámbito del *Weissenhof* de Stuttgart de 1927, en que Poelzig fue un viejo invitado de última hora de un joven y todopoderoso Mies van der Rohe.

En el *Weissenhof*, Hans Poelzig construye una casa en que se disfraza con lenguaje moderno una arquitectura cuyas claves estarán muy lejos de los cánones implícitamente impuestos por Mies a los arquitectos participantes en el barrio experimental de Stuttgart. Ni los métodos constructivos, ni la compartimentación interior del espacio de la vivienda tenían nada que ver con una volumetría y un tratamiento superficial del exterior que aproximaban el edificio a sus vecinos. No muy distinta parece la actitud de Mies van der Rohe en su propuesta para el *Reichsbank* pocos años después. Ni los métodos constructivos, en este caso una estructura de pilares separada de los muros, ni la compleja compartimentación interior tienen nada que ver con una volumetría o incluso un tratamiento externo que aproximan el edificio a las soluciones más tradicionales de los edificios públicos en los que la ordenación simétrica y el dominio de la masa resultaban ser fundamentales. Y si nadie reparó en que en el *Weissenhof* existía un cuerpo extraño, o varios cuerpos extraños, tampoco nadie reparó en la agitación que existía bajo esa piel y ese volumen del *Reichsbank* de Berlín.

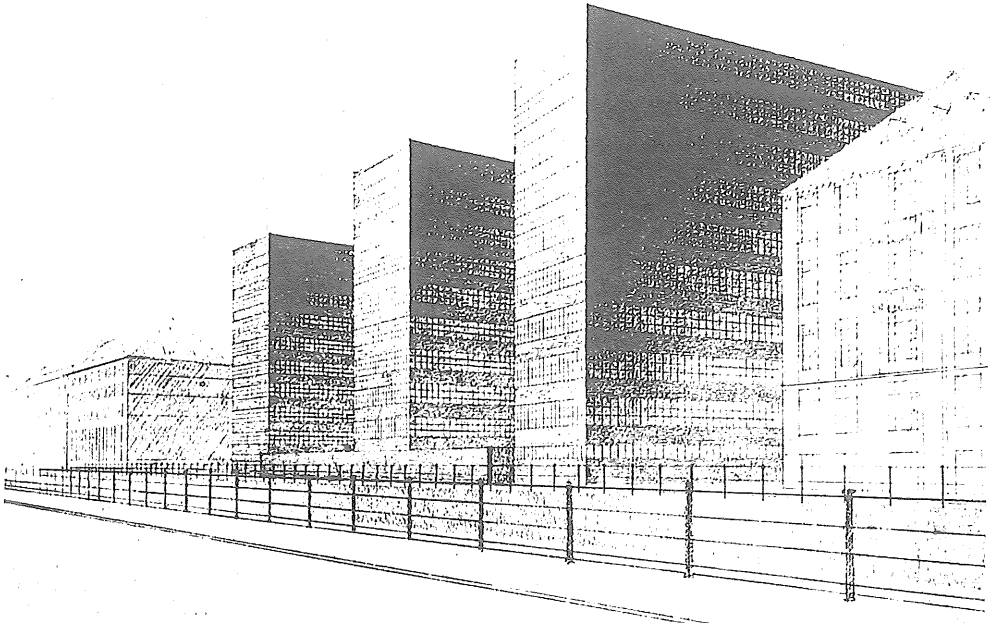
Sólo fragmentando analíticamente este proyecto, como fragmentando la casa de Poelzig en Stuttgart, es posible descubrir las fisuras que existen en el interior de su propia forma. Una semejanza externa existe indudablemente entre los últimos edificios de Hans Poelzig para la *Radiodifusión* de Berlín y la *Farben Industrie* de Frankfurt y los proyectos de Mies para el *Reichsbank* y la *Industria de la seda* en Krefeld. Pero también una semejanza interna existe entre el proyecto del Banco Imperial de Mies y la casa de Stuttgart de Poelzig como arquitecturas anómalas dentro de un tratamiento de superficie y una ordenación volumétrica que no se corresponden ni con su concepto constructivo ni con su desarrollo espacial. Hans Poelzig, tras su experiencia en el *Weissenhof*, volvió a su propia senda, a sus cubiertas inclinadas y a sus juegos de masas como, tras la experiencia del *Reichsbank*, Mies volvió a sus casas-patio que nunca había abandonado y a sus experimentos espaciales que culminarían en los edificios-pabellón del I.I.T. de Chicago y en sus rascacielos americanos. Pero nadie podrá dudar que, tanto en uno como en otro caso, algo permanecerá de este viaje al lugar que para cada uno de ellos estaba al otro lado del espejo. La actitud de resistencia ante imposiciones contrarias a la propia manera de entender la arquitectura tiene en el caso que estamos examinando un matiz que hace imposible aplicar una crítica política al *Reichsbank* y a los demás proyectos contemporáneos de Mies. La ocultación bajo un lenguaje que le es ajeno, sometiéndose a los dictados de ese lenguaje pero manteniendo con tenacidad las exigencias de la propia visión de la arquitectura, es un ejercicio tan difícil como inestable, que no es capaz de perdurar por mucho tiempo sin dejar aflorar sus contradicciones. Algunos interpretan estos ejercicios como inútil experimentación cuyos resultados son necesariamente insatisfactorios, e incluso moralmente reprobables, pero otros quizá encuentren en ellos el latido más veraz de la vida de las formas.



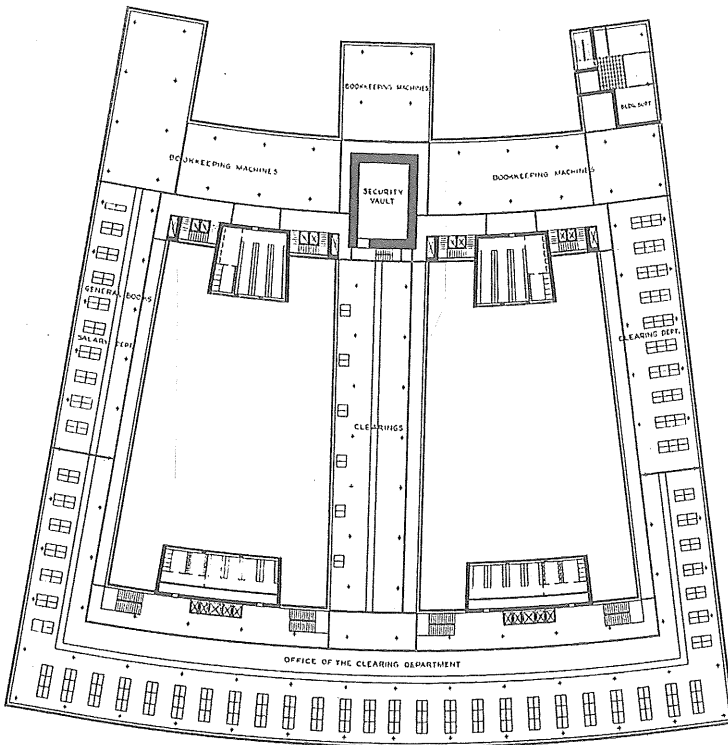
Proyecto para el Reichsbank en Berlín. Mies van der Rohe 1933.



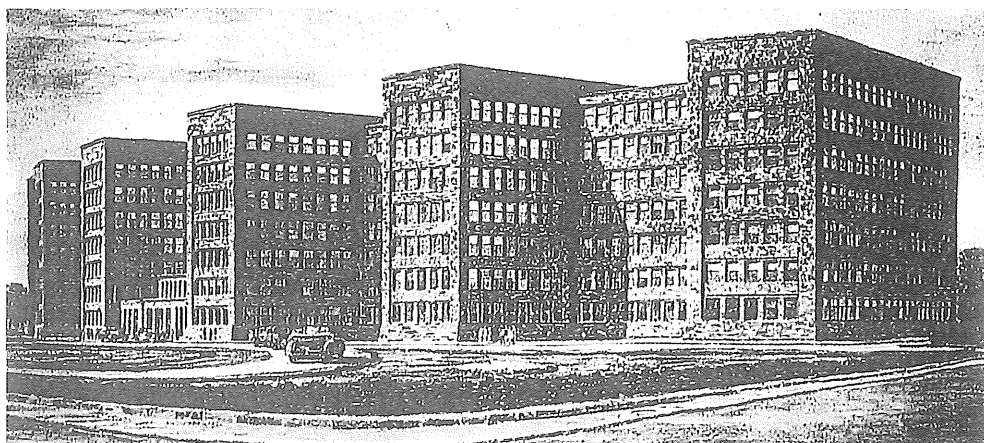
Reichsbank. Planta baja.



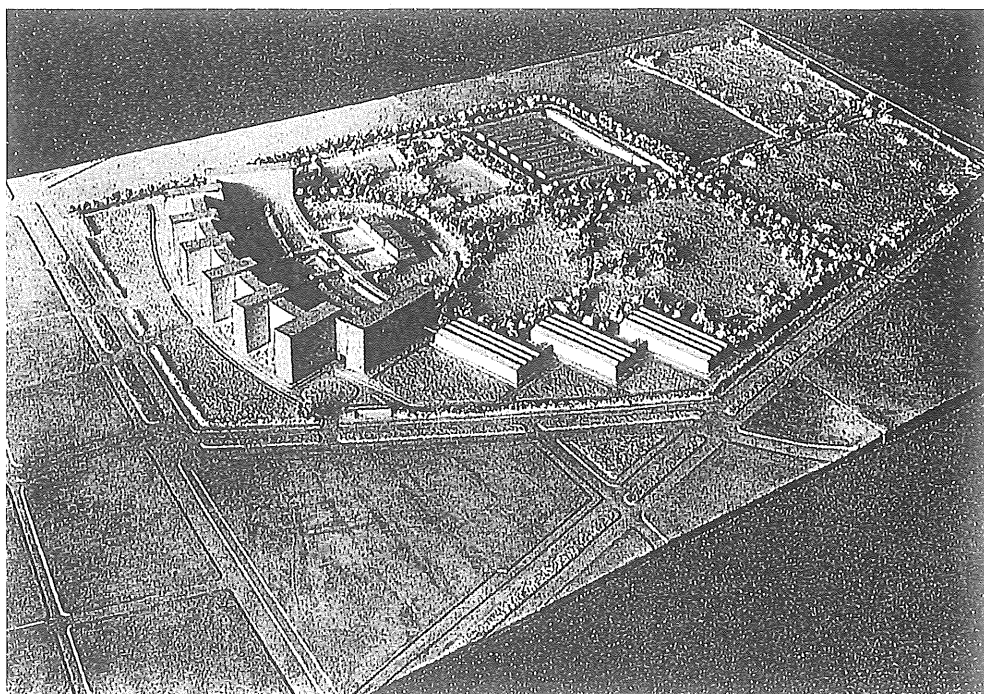
Reichsbank. Vista desde el río Spree.



Reichsbank. Planta tipo.



I.G. Farben-Industrie en Frankfurt am Main, vista de la fachada principal.
Hans Poelzig 1928.



I.G. Farben Industrie en Frankfurt am Main. Situación.



Haus des Rundfunks en Berlín. Hans Poelzig 1930.

LA ERA DEL GUGGENHEIM

El *Solomon R. Guggenheim Museum* de Nueva York fue inaugurado oficialmente el 21 de octubre de 1959, dando por concluida la construcción de un edificio que había durado algo más de tres años y un proyecto promovido por Hilla Rebay diecisiete años antes, cuando escribe a Frank Lloyd Wright una carta pidiéndole que diseñe un nuevo museo para la colección Guggenheim de pintura no-objetiva. Sólo un año después de este contacto inicial, que tuvo lugar en el verano de 1943, ya había aprobado Solomon R. Guggenheim los primeros dibujos del proyecto de Wright, autorizándole a desarrollar los documentos técnicos necesarios para acometer las tareas de la construcción del edificio y, a finales del verano siguiente, Wright presenta nueve planos conteniendo la definición arquitectónica del museo además de trece planos estructurales. Casi al mismo tiempo, una maqueta es enviada desde Taliesin a Nueva York con la que se fotografiarán los tres protagonistas de la empresa: Solomon R. Guggenheim, Hilla Rebay y Frank Lloyd Wright.

Ese momento coincidió exactamente con el fin de la Segunda Guerra Mundial, surgieron problemas con el suministro de los materiales para la construcción al tiempo que problemas financieros y durante esa etapa de inactividad surgieron también problemas sobre la relación del edificio con la pintura que habría de ser exhibida en él, sobre la iluminación de los cuadros, la necesidad de espacio para almacenes y otras cuestiones. Finalmente, tras una revisión de precios que resultó satisfactoria para el cliente, Wright recibe en junio de 1949 el total respaldo de Solomon R. Guggenheim para construir su museo tal como había sido proyectado. Sin embargo, cinco meses después, Guggenheim había muerto y es Harry S. Guggenheim, sobrino de Solomon, quien se hace cargo de la Fundación y en 1952 Hilla Rebay dimite como directora del museo. Con el nombramiento de James Johnson Sweeney como nuevo director se inicia otra etapa y una nueva política sobre la propia colección de pintura y la arquitectura del museo. Los cambios exigidos por los ya representantes de la Fundación Guggenheim llevan a Frank Lloyd Wright a elaborar dos nuevas series de planos para el museo en 1954 y 1955 e innumerables ajustes del presupuesto. Durante estos años, el arquitecto trabaja en su suite del Plaza Hotel y su colaborador Wesley Peters se encarga de las gestiones con las autoridades de la ciudad. Por fin, en el verano de 1956 comienzan las obras del *Solomon R. Guggenheim Museum* y a finales de ese mismo año, apenas realizada

la excavación del solar de la Fifth Avenue, un grupo de artistas dirigen una carta a James Johnson Sweeney y al Comité director del museo protestando por la falta de adecuación del edificio de Wright a la exhibición de pintura y escultura, criticando en especial su sistema de iluminación, la inclinación de las paredes y la total apertura del espacio de exposición.

La protesta que dirigen el 21 de diciembre de 1956 a los directores del museo veintinueve pintores de Nueva York fue una de las últimas pruebas que debió superar el proyecto de Frank Lloyd Wright, un proyecto en que se daban todas las condiciones para no haber pasado del tablero de dibujo. Franz Kline, Willem de Kooning, Milton Avery, Philip Guston, Adolph Gottlieb y Robert Motherwell estaban entre los firmantes de esta carta de protesta y sólo Robert Rauschenberg se atrevió a discrepar de sus colegas de la Escuela de Nueva York, a quienes reprochó combatir en arquitectura el mismo espíritu de aventura que reclaman para sí mismos en pintura. Por otra parte, la colección Guggenheim no era una colección de pintura americana, de cuadros producidos por los firmantes de la protesta, sino de pintura europea según el espíritu de Hilla Rebay y en última instancia el espíritu de Kandinsky. Sin embargo, como ha señalado Herbert Muschamp en su libro *Man about Town* (1983), la fecha del primer diseño de Wright para el *Solomon R. Guggenheim Museum* de Nueva York (1943) y el año de la inauguración del edificio del museo (1959) encierran exactamente el período de vigencia del llamado *Expresionismo Abstracto* y observar la espiral de Wright elevándose en la Fifth Avenue es observar también la transformación de los pintores neoyorquinos desde el anonimato a la fama, desde sus reuniones en las tabernas del Sur de Manhattan a la conversión de sus obras en iconos de museo. La cobertura que la prensa concedió a la protesta de estos pintores no era sino la muestra de su prestigio. Uno, si no el más famoso artista de la Escuela de Nueva York, Jackson Pollock, había muerto en accidente de automóvil en verano del mismo año 1956 con lo que, aunque forzosamente ausente de la protesta, se convertía en el mayor protagonista de este enfrentamiento.

Wassily Kandinsky, quien sólo pudo ejercer su influencia en América a distancia ya que pasó en París los últimos diez años de su vida, muere en esa ciudad en diciembre de 1944. Ese mismo año 1944, en febrero, había muerto en Nueva York Piet Mondrian, que había emigrado a los Estados Unidos en 1940 y sí tuvo un papel directo y decisivo en la promoción de los artistas de la Escuela de Nueva York. Su famoso cuadro *Broadway Boogie Woogie* es de 1942-43, coincide exactamente con el inicio del proyecto del Guggenheim Museum, y fue adquirido inmediatamente por el MoMA de Nueva York. En 1942, Mondrian había supuesto para Jackson Pollock el respaldo de una autoridad europea en el contexto de la Galería de Peggy Guggenheim, cuando ella misma le consideraba un artista indisciplinado y con

graves problemas en su pintura. Este incidente, bautizado más tarde como el asentimiento de Mondrian, venía a significar una alianza entre los pintores abstractos y los surrealistas, como también el paso de la abstracción del viejo continente al nuevo. Con independencia de las razones que movieron a Mondrian a apoyar la *Figura estenográfica* de Jackson Pollock, lo cierto es que tuvo una gran importancia que fuera precisamente Mondrian quien eligiera este cuadro y dijera que ésta era la obra más interesante que había visto hasta entonces en los Estados Unidos.

La inauguración en el otoño de 1942 de la Galería *Art of this Century* de Peggy Guggenheim, un espacio diseñado por Frederick Kiesler, marca el momento de máxima presencia del grupo de los surrealistas europeos en Nueva York. Max Ernst, entonces casado con Peggy Guggenheim, Marcel Duchamp y André Breton fueron las figuras que promovieron, junto con la exposición de pinturas, otras actividades de grupo en las que participaron algunos de los jóvenes artistas americanos como Baziotes, Motherwell o Pollock. Pero a éstos no les interesaba mucho el surrealismo ni tampoco la idea de grupo. La escisión entre europeos y de americanos se produce inmediatamente, de modo que es la propia Peggy Guggenheim quien organiza en la primavera de 1943 una exposición en su Galería para dar ocasión a los jóvenes de la Escuela de Nueva York de mostrar sus obras. La continuidad, por tanto, del movimiento surrealista en América nunca existió a pesar de haberlo intentado Matta nombrando a Motherwell heredero del movimiento automático. Los surrealistas fueron más un catalizador que un germen del que surgió el grupo de pintores de la Escuela de Nueva York, cada uno de ellos fijando su identidad prácticamente de la nada y cuyas marcas distintivas son tan diversas como sus procedencias, sus preocupaciones estéticas y sus concepciones de la pintura.

Entre 1943 y 1945, cuando Wright define el que será su *Guggenheim Museum*, su única obra en Nueva York, se produce el nacimiento de la primera escuela pictórica propiamente americana en esta misma ciudad. La primera exposición individual de Jackson Pollock en la Galería *Art of this Century* tiene lugar en 1943 y a ésta le seguirá otra en 1945. En 1944, el MoMA compra la obra de Pollock titulada *She-Wolf* y la revista "Arts and Architecture" publica una entrevista con el pintor en la que éste expresa sus ideas sobre la pintura, su particular técnica pictórica y la tradición artística europea. El crítico Clement Greenberg, que había conocido a Pollock en 1942, escribe por primera vez sobre él en 1943 en una reseña publicada en "The Nation" donde también se comentan otros dos pintores que exponían en Nueva York en ese momento, Marc Chagall y Lyonel Feininger. En 1945, con motivo de su segunda exposición individual en la Galería de Peggy Guggenheim, Clement Greenberg califica a Jackson Pollock como el artista más potente de su generación

y el mejor de todos después de Miró. En este caso, Pollock comparte comentario con Mondrian y Kandinsky, ambos muertos en 1944 y a los que el propio Greenberg había dedicado necrológicas. A partir de este momento y hasta su muerte en 1956, las exposiciones de Pollock se suceden al mismo ritmo que se acrecienta su papel de representante más destacado de la nueva pintura americana. El MoMA también comprará cuadros de otros miembros de la Escuela de Nueva York como *Garden in Sochi* (1941) de Arshile Gorky, *Pancho Villa, Dead and Alive* (1943) de Robert Motherwell, *Apparition* (1945) de Adolph Gottlieb, *Woman* (1947) de Willem de Kooning, *Untitled* (1948) de Mark Rothko y *Abraham* (1949) de Barnett Newman.

La hegemonía de los pintores del llamado *Expresionismo Abstracto* es absoluta a comienzos de los años cincuenta, cuando ya el factor emigración europea había cesado y Nueva York se había consolidado como el centro artístico que hasta entonces había ostentado París. No es extraño, por tanto, que a finales de 1955 el grupo se sintiera con la fuerza suficiente para oponerse al museo de Frank Lloyd Wright, que por fin había empezado a construirse. El enfrentamiento se produce entonces, muerto Jackson Pollock en Spring pocos meses antes, entre un grupo y un solo hombre y también entre la pintura y la arquitectura americanas. Frank Lloyd Wright ya era una referencia obligada en cualquier terreno de la cultura de Estados Unidos cuando los artistas de la Escuela de Nueva York no eran siquiera una promesa y el viejo Wright, con casi ochenta años, se veía ahora cuestionado por una generación que rondaba los cuarenta y que, a pesar de haber perdido a su máximo representante y a algún otro, se encontraba en el punto culminante de su fama. Y protestaba contra el diseño de un edificio que, cuando se concibió, estaba destinado a alojar una colección de pintura europea que se denominaba no-objetiva, no la pintura que entonces producían los artistas de la Escuela de Nueva York, lo que no podía significar otra cosa que su convencimiento de que ellos y sólo ellos representaban ya la pintura, y también la escultura, de su tiempo. La respuesta de Wright, acusando a los pintores e incluso al director del museo James Johnson Sweeney de desconocer en absoluto el arte madre, la arquitectura, se extendía a reconocerse a sí mismo como el primer pintor no-objetivo y a recomendar a los pintores que se dejaran influir por su edificio para mejorar su arte. Finalmente, señalaba la incompatibilidad absoluta entre la sensibilidad pictórica y la arquitectónica, nunca un pintor ha entendido la arquitectura, sentenciaba Frank Lloyd Wright.

Más allá de la polémica periodística que la mayoría reconocen como un apoyo inesperado para el *Guggenheim Museum*, tras haber logrado superar tantos escollos hasta su construcción, esta protesta de los pintores significa una confirmación de la divergencia que los caminos que la pintura y la arquitectura americanas habían seguido a lo largo de casi dos décadas, desde comienzos de los años cuarenta hasta

finales de los cincuenta. De hecho, si se analizan los acontecimientos arquitectónicos más importantes de esos años en América nos encontramos con que, en primer lugar, el papel que juega la emigración europea nada tiene que ver en arquitectura con el que juega en pintura y, en segundo lugar, lo que en pintura es una labor de un grupo de jóvenes artistas, prácticamente una generación, en arquitectura es una aventura en la que el papel principal corresponde a un solo hombre, Frank Lloyd Wright, y en todo caso a una dialéctica entre este viejo arquitecto americano y un europeo veinte años más joven que él, Mies van der Rohe.

Sólo la incompatibilidad esencial entre pintura y arquitectura que señalaba Wright, la incapacidad para entender unos el arte de los otros, incluso el total desinterés tanto de Wright como de Mies por el arte de la pintura, explican que permanecieran como mundos separados experiencias que para cualquier extraño tienen una indudable base común, tal como se atrevió a denunciar la única voz discordante en el manifiesto de protesta de los artistas de Nueva York, Robert Twombly. Frank Lloyd Wright, a partir del año 1935 en que presenta su primera versión de *Broadacres*, trabaja durante los veinticinco últimos años de su vida sobre una idea de continuidad que aspiraba a proyectar una forma de vida capaz de cubrir el continente entero. La multitud de formas que toman las *Usonian Houses*, a partir de la Herbert Jacobs House de 1937, responde a una idea de ciudad extensa e ilimitada que culminará en la definitiva versión de *Broadacres* presentada por Wright en Nueva York en 1958, un año antes de su muerte y de la conclusión del *Museo Guggenheim*. Por otra parte, el único proyecto con el que Mies van der Rohe viaja a América a finales de los años treinta, y el único que sobrevivirá a su emigración y se desarrollará en Chicago años después, es el de las casas-patio, igualmente un experimento sobre la continuidad y la extensión ilimitada sobre el plano. Nada, sin embargo, vinculaba estos proyectos con la actividad de pintores como Pollock, Newman o Rothko, cada uno explorando su propio concepto de continuidad.

Ningún pintor ha sido capaz de comprender la arquitectura, afirmaba Wright en un momento en que el arte era sinónimo de pintura y la historia del arte lo era de los cuadros pintados sobre lienzo. Tampoco Mies se encontraba muy cómodo del lado de la pintura y si conservaba algún cuadro de su época europea era porque lo había recibido de sus amigos, era el caso de Max Beckmann. Ni para Wright ni para Mies van der Rohe la pintura tenía nada que ver con la arquitectura y ambos se resistían a aceptar imposiciones de artistas de un medio inferior. Es significativo, sin embargo, que los dos coincidan en plantear sus primeros edificios de museos a comienzos de la década de los años cuarenta y también que sea un museo el último proyecto de su vida. Mies van der Rohe realiza su propuesta de *Museo para una*

Ciudad Pequeña en 1942, un proyecto que no llega a construirse y que tiene el carácter modélico que tenían sus casas o sus rascacielos de los años veinte, y la *Galería Nacional* de Berlín de 1962-67 será la obra conclusiva de su larga carrera, como lo será el *Guggenheim Museum* de Nueva York de la todavía más larga de Wright. En ambos casos, los edificios se mostrarán incapaces de satisfacer las exigencias de los artistas y las obras de arte que eventualmente habrían de exhibirse en ellos mientras que los arquitectos declarararán su compromiso con las cualidades del espacio arquitectónico por encima de cualquier consideración de las obras de arte que pudiera contener.

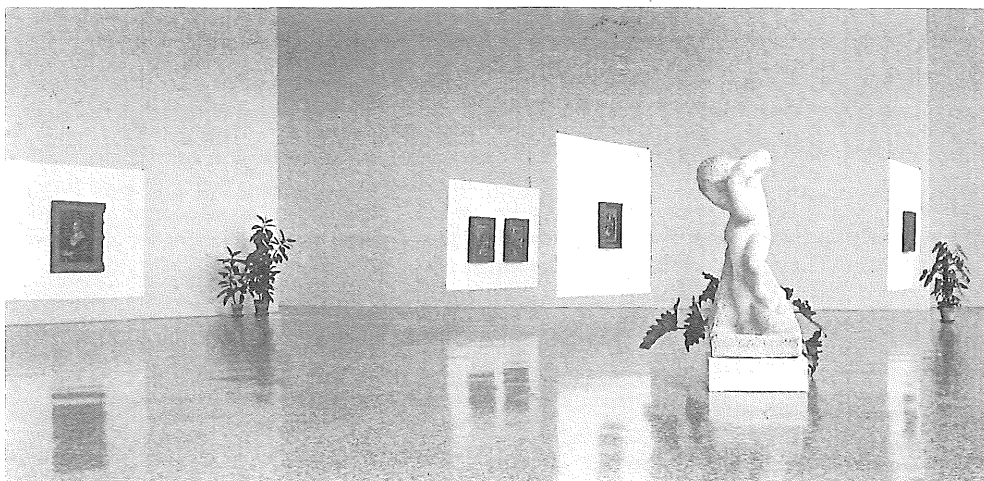
Aunque Frank Lloyd Wright pasara los diecisiete últimos años de su vida proyectando y construyendo un museo de arte contemporáneo y Mies van der Rohe tratara el tema del museo a lo largo de sus casi treinta años en América, el hecho es que para ninguno de los dos arquitectos era el arte contemporáneo un tema substantivo. El problema central de la arquitectura, para Wright, seguía siendo en los años cuarenta y cincuenta el problema de la vivienda del hombre, *Broadacres* y las *Usonian Houses* eran prueba de ello. Mies, por el contrario, cesa de realizar proyectos de viviendas tras construir la *Farnsworth House* en 1951, pero sus proyectos se centran en grandes edificios institucionales cuya especificidad de contenido pierde importancia en favor de un dominio casi absoluto de las cualidades del espacio arquitectónico. El espacio había sido, en el *Guggenheim Museum*, la primera consideración de Hilla Rebay en su encargo a Wright, más allá de unas necesidades de exhibición de las obras de arte que sólo aparecerían más tarde.

La relación entre arquitectura y arte, o mejor entre arquitectura y pintura entonces el arte hegemónico en América, es en los años a través de los que discurre la aventura del *Guggenheim Museum* una relación nunca de igualdad, y menos aún de colaboración o intercambio de experiencias, sino de supeditación de la una a la otra de la misma manera que cualquier actividad reclama su papel de dominante sobre la arquitectura que la aloja y ésta exige ser ella la que imponga sus condiciones más allá de la pura funcionalidad. En este sentido, el arte contemporáneo no era otra cosa para los arquitectos que un conjunto de requerimientos técnicos y eventualmente la posibilidad de crear espacios arquitectónicamente potentes e interesantes. Las investigaciones de algunos pintores sobre la geometría o la abstracción, la búsqueda de la posición del hombre en el espacio infinito, así como otras cuestiones que estaban siendo planteadas en ese momento por los artistas de la Escuela de Nueva York en nada afectaban ni se veían afectadas por el trabajo de arquitectos que, como era el caso de Wright y Mies, trabajaban sobre problemas geométricos o de extensión sobre el espacio infinito que bien podrían haber encontrado sus paralelos o incluso sus contrapuntos en el arte de su tiempo.

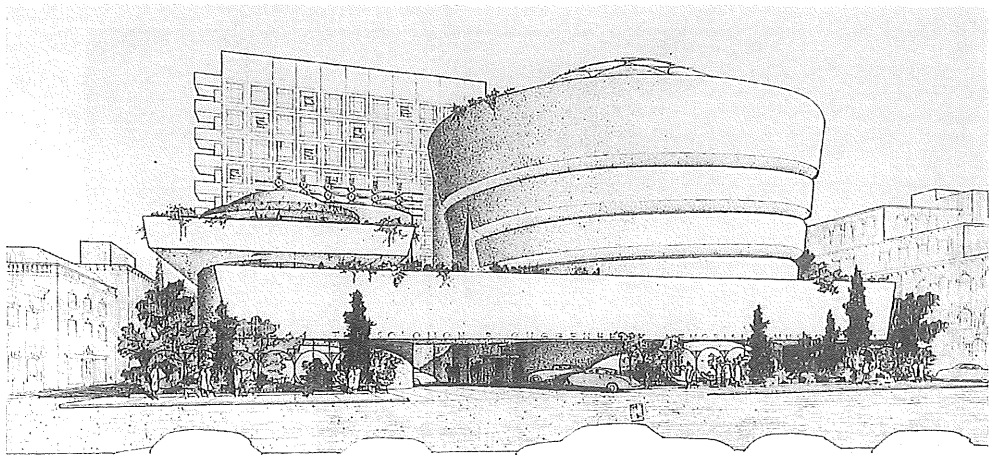
Arquitectura y pintura siguen caminando por sendas separadas y vigilándose atentamente, aunque nunca reconozcan tener nada en común, al menos simultáneamente en común. Las experiencias llevadas a cabo por los pintores, generalmente con mayor libertad y rapidez que por los arquitectos, son envidiadas por éstos pero, al mismo tiempo, las fronteras de la arquitectura permanecen impermeables incluso a experiencias artísticas que muchas veces invaden provocadoramente su territorio. En el campo contrario, los recelos de los artistas con respecto a los arquitectos, que actúan al dictado de imposiciones nunca admitidas en otras artes, se unen a la total ausencia de la arquitectura del área de interés de los críticos de arte, que no tienen sin embargo inconveniente en tratar manifestaciones artísticas en las antípodas de la pintura de caballete. Por qué los límites entre la arquitectura y las demás artes visuales, pintura y escultura, permanecen tan estrictos como lo estaban hace varios siglos es un hecho no explicado todavía por la crítica de arte del siglo XX, que en general ha desconfiado de los artistas de frontera. El mano a mano de Frank Lloyd Wright y de Mies van der Rohe en la arquitectura de los años cuarenta y cincuenta en América convive y simultáneamente da la espalda a la actividad del grupo de artistas de Nueva York, de la misma manera que convivían y daban la espalda éstos a los que eran los más grandes arquitectos de su tiempo.



Proyecto de Museo para una Ciudad Pequeña.
Mies van der Rohe 1942.



Cullinan Wing en el Museum of Fine Arts de Houston.
Mies van der Rohe 1954. Instalación de 1963.



THE MODERN GALLERY
 MEMORIAL MUSEUM FOR THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION
 FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, perspectiva. Frank Lloyd Wright 1952.



Interior del Guggenheim Museum. Frank Lloyd Wright 1942-1959.

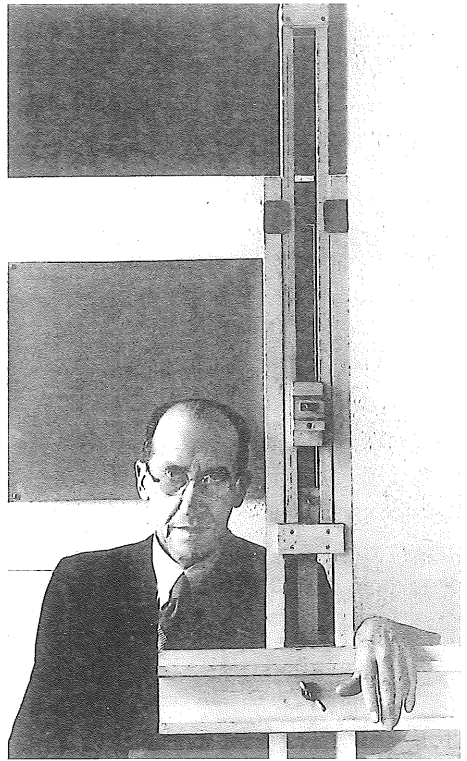


§

Barnett Newman, Jackson Pollock y Tony Smith en 1952.



Blue Poles: Number 11. Jackson Pollock 1952.



Piet Mondrian, New York 1942.



Wilhelm De Kooning trabajando en su Woman I, 1950.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Pág. 17: *Man Ray*, Catálogo de la Exposición (Fundación Marcelino Botín, Santander 1995). Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos* (Idea Book Edizioni y Locker Verlag, Milano 1982). Pág. 24: *Max Beckmann*, Catálogo de la Exposición (Fundación Juan March, Madrid 1997). Pág. 25: *Hannah Höch*, Catálogo de la Exposición (The Museum of Modern Art, New York 1997). Pág. 33: I. Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture of Activism* (Cambridge University Press, 1982). Kurt Junghanns, *Bruno Taut 1880-1938* (Franco Angeli Editore, Milano 1978). Pág. 34: H. Pitz y W. Brenne, *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Siedlung Onkel Tom Einfamilienreihenhäuser*, Arkitekt Bruno Taut (Berlin, Firenze 1980). Pág. 35: H. Pitz y W. Brenne, *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin*. Pág. 43: *Emil Nolde*, Catálogo de la Exposición (Fundación Juan March, Madrid 1997). Dietmar Elger, *Expressionism* (Benedikt Taschen Verlag, Köln 1989). Pág. 51: Dietmar Elger, *Expressionism*. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses* (The Museum of Modern Art, New York 1985). Pág. 52: Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. Pág. 53: Philip Johnson, *Mies van der Rohe* (The Museum of Modern Art, New York 1978, original de 1947). Pág. 62: Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941* (Da Capo Press, New York 1975, original de 1942). Pág. 63: Frank Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture*, Frederick Gutheim Ed. (Architectural Record Books, New York 1975). *Frank Lloyd Wright Collected Writings. Volume 2* (Bruce Brooks Pfeiffer, Rizzoli International Publications Inc., New York 1992). Pág. 75: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète 1910-1929* (Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1964). Colin Rowe, *The Architecture of Good Intentions* (Academy Editions, London 1994). Pág. 76: S. Frederick Starr, *Il padiglione di Melnikov a Parigi* (Officina Edizioni, Roma 1979). Pág. 77: Pete Coe y Malcolm Reading, *Lubetkin and TECTON, Architecture and Social Commitment* (University of Bristol, 1981). Pág. 78: Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (Doubleday Anchor Books, New York 1973). Peter y Alison Smithson, *Without Rhetoric* (Latimer New Dimensions Limited, London 1973). Pág. 79: Philip Johnson, *Mies van der Rohe*. Pág. 86: Paul Voght, *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán* (Ed. Blume, Barcelona 1980, original de 1977).

Rose-Carol Washton Long, *German Expressionism. Documents* (University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1993). Pág. 87: Dietmar Elger, *Expressionism*. Pág. 97: Jürgen Bredow y Helmut Lerch, *Otto Bartning* (Verlag Das Beispiel, Darmstadt 1983). Pág. 98: Jürgen Bredow y Helmut Lerch, *Otto Bartning*. Pág. 99: Jürgen Bredow y Helmut Lerch, *Otto Bartning*. Alison y Peter Smithson, *The Shift* (Academy Editions, London 1982). Pág. 109: Karin Kirsch, *The Weissenhofsiedlung* (Rizzoli International Publications Inc., New York 1989). Pág. 110: Karin Kirsch, *The Weissenhofsiedlung*. Pág. 111: Karin Kirsch *The Weissenhofsiedlung*. Pág. 119: Wassily Kandinsky, *Sounds-Klänge* (Yale University Press, New Haven, London 1981, original de 1912). Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea* (Taurus Ediciones, Madrid 1963). Pág. 120: Jelena Hahl-Koch, *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents* (Faber and Faber, London, Boston 1984). Pág. 121: Jelena Hahl-Koch, *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky. Letters, Pictures and Documents*. Pág. 131: Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn* (Rizzoli International Publications Inc., New York 1985). Pág. 132: Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn*. Pág. 133: Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn*. Pág. 134: Henry-Russell Hitchcock, *The Architecture of H.H. Richardson and His Times* (The M.I.T. Press, Cambridge, London 1977, original de 1961). Carl W. Condit, *The Chicago School of Architecture* (The University of Chicago Press, Chicago, London 1964, original de 1952). Pág. 135: Procedencia desconocida. Pag. 143: Paul Vogt, *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. Rose-Carol Washton Long, *German Expressionism, Documents*. Pág. 144: John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Thames and Hudson, London 1985). Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl* (Fernand Hazan, Paris 1987). Pág. 145: Rosalind Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism" en *OCTOBER* 19 winter 1981 (The M.I.T. Press). *Man Ray*, Catálogo de la Exposición. Pág. 153: Wim de Wit, *The Amsterdam School* (The M.I.T. Press, Cambridge, London 1983). Pág. 154: Carsten-Peter Warncke, *De Stijl 1917-1931* (Benedikt Taschen Verlag, Köln 1993). Pág. 155: Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect* (SDV Publishers, The Hague 1988). Pág. 164: Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. Pág. 165: Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. Pág. 166: Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. Pág. 167: Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. Pág. 175: Rose-Carol Washton Long, *German Expressionism. Documents*. Pág. 186: Philip Johnson, *Mies van der Rohe*. Pág. 187: Philip Johnson, *Mies van der Rohe*. Pág. 188: Theodor Heuss, *Hans Poelzig. Das Lebensbild eines deutscher Baumeisters* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1985, original de 1939). Pág. 189: Theodor Heuss, *Hans Poelzig. Das Lebensbild eines*

deutscher Baumeisters. Pág. 198: Philip Johnson, *Mies van der Rohe*. Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography* (The University of Chicago Press, Chicago, London 1985). Pág. 199: *The Solomon R. Guggenheim Museum* (The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1994). Vincent Scully Jr., *Frank Lloyd Wright* (George Braziller Inc., New York 1981, original de 1960). Pág. 200: Michael Aupin, *Abstract Expressionism. The Critical Developments*. (Harry N. Abrams Inc., New York 1987). *Jackson Pollock*, Catálogo de la Exposición (The Museum of Modern Art, New York 1998-99). Pág. 201: Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*. Michael Aupin, *Abstract Expressionism. The Critical Developments*.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Adorno, Theodor W.: 59.
Andreevskaya, Nina: 118.
Aragon, Louis: 11, 142.
Archipenko, Alexander: 138, 169.
Arp, Hans (Jean): 11, 113, 118, 137, 140, 152.
Arup, Ove: 71.
Ashbee, C.R.: 90.
Avery, Milton: 192.

B

Baker, Josephine: 15.
Ball, Hugo: 11, 16, 113, 118, 137.
Banham, Reyner: 19, 147.
Barlach: 49.
Bartning, Otto: 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96.
Baziotes, William: 193.
Beach, Sylvia: 15.
Beckmann, Max: 19, 20, 21, 23, 40, 83, 84, 139, 195.
Beckmann-Tube, Minna: 20.
Behrendt, Walter Curt: 90, 93.
Behrens, Peter: 177.
Benjamin, Walter: 8, 59.
Bentham, Jeremy: 66, 67, 69, 73.
Berg, Alban: 115.
Berlage, Hendrik Petrus: 148, 152.
Berliner, Max: 103, 104.
Blaauw, C.J.: 148.
Bloch, Ernst: 170, 171, 172, 173, 174.
Böcklin, Arnold: 28, 42.
Bonset, I.K.: 13, 14.
Breton, André: 11, 12, 16, 59, 137, 139, 141, 142, 193.
Buñuel, Luis: 12.
Burnham, Daniel H.: 127.

C

Cézanne, Paul: 21, 83.
Chagall, Marc: 69, 193.
Chaplin, Charles: 69.
Chitty, Anthony: 71.
Cioran, Emile: 101, 108.
Cyrano de Bergerac: 55, 60.

D

Dalí, Salvador: 137.
Daüber, Theodor: 137, 138.
David: 7.
Delacroix, Eugène: 21.
Delaunay, Robert: 118, 137, 138.
Derrida, Jacques: 7, 8, 9.
Dilthey, Wilhelm: 170.
Dix, Otto: 20, 40.
Doesburg, Nelly van: 13, 161.
Doesburg, Theo van: 12, 13, 14, 15, 23, 69, 83, 84, 85, 90, 149, 150, 151, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163.
Duchamp, Marcel: 193.

E

Eames, Charles: 70, 73.
Eames, Ray: 70, 73.
Eesteren, Cor van: 147, 157, 158, 159, 160, 161.
Eggeling, Viking: 162.
Eisenman, Peter: 8.
Eluard, Paul: 72.
Ernst, Max: 11, 59, 72, 73, 137, 142, 193.

F

Fanelli, Giovanni: 147.
Fehr, Hans: 45.
Feininger, Lyonel: 193.

Finsterlin, Hermann: 32.
 Fischer, Theodor: 124.
 Fleming: 67.
 Foucault, Michel: 66, 67.
 Frank, Suzanne: 147.
 Freud, Sigmund: 141.
 Fullaondo, Juan Daniel: 147, 148, 149, 150,
 151, 152.
 Furness, Frank: 89.

G

Gaudí, Antonio: 150.
 Gauguin, Paul: 21.
 Gerstl, Richard: 115, 117.
 Gide, André: 8.
 Gladkov, B.V.: 69.
 Goebbels: 179.
 Goesch, Paul: 32.
 Gogh, Vincent van: 21.
 Gorky, Arshile: 194.
 Gottlieb, Adolph: 192, 194.
 Goya, Francisco de: 21.
 Greco, El: 21.
 Greenberg, Clement: 193, 194.
 Gropius, Walter: 89, 124, 177.
 Grosz, George: 20, 40, 46, 140.
 Guggenheim, Harry S.: 191.
 Guggenheim, Peggy: 192, 193.
 Guggenheim, Solomon R.: 170, 191, 192.
 Guston, Philip: 192.

H

Hablik, Wenzel: 31, 32.
 Haesler, Otto: 177.
 Hals, Frans: 21.
 Hansen, Emil: 45.
 Hansenstein, Wilhelm: 81.
 Häring, Hugo: 101, 126.
 Hartlaub, Gustav F.: 46, 138, 139.
 Hausmann, Raoul: 21, 22, 137, 140.
 Hawksmoor, Nicholas: 93.
 Heartfield, John: 21.
 Heckel, Erich: 40.
 Henning, R.P.: 126.

Hennings, Emy: 11.
 Hermann: 129.
 Herzfelde, Helmut: 21.
 Herzog, Oswald: 169.
 Hinton, Charles Howard: 162.
 Hitchcock, Henry-Russell: 107, 147.
 Hitler, Adolf: 177.
 Höch, Hannah: 19, 21, 22, 23, 137, 162.
 Hölderlin, Friedrich: 151.
 Huelsenbeck, Richard: 140.

J

Janco, Marcel: 11, 16, 140.
 Johnson, Philip: 107, 178.
 Joyce, James: 15, 16.

K

Kandinsky, Wassily: 21, 27, 40, 45, 81, 82,
 83, 84, 85, 113, 114, 115, 117, 118, 124,
 137, 138, 170, 192, 194.
 Kiesler, Frederick: 68, 74, 157, 162, 193.
 Kirchner, Ernst Ludwig: 40, 46, 139.
 Klee, Paul: 46, 118, 137.
 Klerk, Michiel de: 147, 149, 150, 152.
 Kline, Franz: 192.
 Knize: 15.
 Kokoschka, Oskar: 137.
 Kolbe, Georg: 28.
 Kooning, Willem de: 192, 194.
 Kramer, Piet: 149, 150, 151, 152.
 Kuhn: 92.
 Kubin, Alfred: 45.

L

Lange, Hermann: 160.
 Le Corbusier: 8, 13, 59, 65, 66, 67, 68, 69,
 70, 74, 94, 124, 160, 163.
 Léger, Fernand: 27.
 Lehmbruck, Wilhelm: 138.
 Ligt, Bart de: 161.
 Lissitzky, El: 13, 161.
 Loos, Adolf: 8, 11, 14, 15, 16, 59, 99.
 Lubetkin, Berthold: 67, 69, 70, 71, 73.
 Lukács, Georg: 170, 171, 172, 173, 174.

M

Macke, August: 40, 45, 81, 82, 83, 118, 138.
 Maiakovski: 69.
 Malevich, Kasimir: 118.
 Mallet-Stevens, Robert: 160, 161.
 Man, Paul de: 152.
 Mann, Heinrich: 172.
 Mann, Klaus: 171, 172.
 Mann, Thomas: 171.
 Marc, Franz: 21, 40, 81, 82, 83, 84, 85, 117, 118.
 Marc, Maria: 81.
 Matta, Roberto: 193.
 Matisse, Henri: 21.
 Melnikov, Konstantin: 67, 68, 69, 70, 72, 73, 96.
 Mendelsohn, Erich: 101, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 148.
 Mendelsohn, Louise: 125.
 Messel, Alfred: 28.
 Mies, Ada: 45.
 Mies van der Rohe: 13, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 59, 74, 94, 101, 104, 105, 107, 124, 157, 160, 161, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 195, 196, 197.
 Millard, Mrs. George Madison (Alice): 55, 56, 57, 58.
 Miró, Joan: 194.
 Moholy-Nagy, Laszlo: 13.
 Mondrian, Piet: 157, 158, 192, 193, 194.
 Moore, Henry: 152.
 Morris, William: 90.
 Motherwell, Robert: 192, 193, 194.
 Moser, Kolo: 28.
 Mueller, Otto: 40.
 Muschamp, Herbert: 58, 192.
 Muthesius, Hermann: 90, 93, 94.

N

Neutra, Richard: 126, 127.
 Newby, Frank: 71.
 Newman, Barnett: 194, 195.
 Noel, Miriam: 58.
 Nolde, Emil: 40, 45, 46, 48, 49, 50.

O

Olbrich, Joseph Maria: 124, 130.
 Olmsted, Frederick L.: 128.
 Oteiza, Jorge: 148, 152.
 Oud, J.J.P.: 149, 160.

P

Palacios, Antonio: 148.
 Partens, Alexander: 140.
 Pechstein, Max: 29, 40, 46.
 Peters, Wesley: 191.
 Picabia, Francis: 11, 16, 137, 142.
 Picasso, Pablo: 21, 83, 118.
 Piper, Reinhard: 82.
 Poelzig, Hans: 22, 85, 96, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 126, 178, 180, 181, 183, 184, 185.
 Pollock, Jackson: 192, 193, 194, 195.
 Price, Cedric: 71.
 Propp, V.: 106, 107.

R

Ray, Man: 16, 137.
 Rebay, Hilla: 170, 191, 192, 196.
 Rembrandt: 7, 21.
 Ribemont-Dessaignes: 14.
 Richardson, H.H.: 89, 93, 128, 130.
 Richter, Hans: 13, 162.
 Riegl, Alois: 38, 84, 85, 148.
 Rietveld, Gerrit: 160.
 Rosenberg, Alfred: 49.
 Rothko, Mark: 194, 195.
 Rousseau, Henri: 118.

S

Saarinen, Eero: 90.
 Saint-Gaudens: 128.
 Samuel, Godfrey: 71.
 Schaim: 92.
 Scharoun, Hans: 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 124, 125, 129.
 Sharp, Dennis: 147.
 Scheerbart, Paul: 8, 31, 40, 124.
 Schindler, Rudolph M.: 59.

Schmidt, Paul Ferdinand: 39, 40.
 Schmidt-Rottluff, Karl: 46, 139.
 Schoenberg, Arnold: 113, 114, 115, 116, 117, 118.
 Schueler, Edmund: 45.
 Schwitters, Kurt: 14, 21, 104, 137, 141, 161.
 Scully, Vincent: 59.
 Searing, Helen: 147.
 Serner, Walter: 140.
 Simmel, Georg: 170.
 Smithson, Alison: 73, 91, 94, 95.
 Smithson, Peter: 73, 91, 94, 95.
 Snowdon, Lord: 71.
 Spengler, Oswald: 40.
 Steinberg: 129.
 Sullivan, Louis: 127.
 Sweeney, James Johnson: 191, 192, 194.

T

Tanning, Dorothea: 72.
 Taut, Bruno: 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 42, 67, 89, 90, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 123, 124, 125.
 Taut, Max: 28, 101, 104, 105, 107.
 TECTON: 67, 70, 71.
 Tegethoff, Wolf: 50.
 Tessenow, Heinrich: 101.
 Thompson, D'Arcy: 123.
 Twombly, Robert: 192, 195.
 Tzara, Tristan: 11, 12, 13, 14, 15, 16, 140, 157, 161.

U

Ullstein, Compañía: 22.
 Utzon, Jørn: 90, 123.

V

Vanbrugh, John: 93.
 Vantongerloo, Georges: 147, 150.
 Vinnen, Karl: 37, 38, 39.
 Vogdt, Arthur: 28.

W

Wagner, Otto: 28.
 Walden, Herwarth: 45.
 Webern, Anton von: 115.
 Wigman, Mary: 45.
 Wit, Wim de: 147.
 Worringer, Wilhelm: 37, 38, 39, 40, 41, 42, 67, 85, 139.
 Wright, Frank L.: 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 74, 89, 127, 128, 150, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197.

Z

Zevi, Bruno: 124, 129.

